Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

VOL. XXIII — JULIO - DICIEMBRE 1958 — NÚM. 46

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director Literario (1957-1559):
ARTURO TORRES RÍOSECO,
University of California, Berkeley, Calif. U. S. A.

Director-Editor *(Managing Editor)*:
ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

Secretario Ejecutivo-Tesorero

MARSHALL NASON,
Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico.

Jefe, Sección Anuncios *(Advertising Manager)*:

FRANK DAUSTER,
Box 580, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.

COMISIÓN EDITORIAL (1957-1959):

Fernando Alegría, *(University of California, Berkeley)*; Enrique Anderson Imbert, *(University of Michigan,, Ann Arbor, Michigan)*; José A. Balseiro *(University of Miami, Coral Gables, Florida)*; Arnold G. Chapman, *(University of California, Berkeley)*; John E. Englekirk *(University of California, Los Angeles)*; Luis Monguió, *(University of California, Berkeley)* y Francisco Monterde, *(Universidad Nacional Autónoma de México, México)*.

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York.*

VICEPRESIDENTES

Julio Jiménez Rueda, *Universidad Nacional Autónoma de México;*
José Vázquez Amaral, *Rutgers University;*
Daniel S. Wogan, *Tulane University.*

SECRETARIO EJECUTIVO - TESORERO

Marshall Nason, *University of New Mexico.*

PROSECRETARIO

Sabine R. Ulibarrí, *University of New Mexico.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

Arturo Torres Ríoseco, *University of California, Berkeley.*

COMISIÓN EDITORIAL

Fernando Alegría, *University of California;* Enrique Anderson Imbert, *University of Michigan;* José A. Balseiro, *University of Miami;* Arnold G. Chapman, *University of California;* John E. Englekirk, *University of California;* Luis Monguió, *University of California;* Francisco Monterde, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

SOCIOS PROTECTORES

1. María Teresa Babin, New York University.
2. University of South California, Library.
3. U. C. L. A. Library.
4. Claremont College; Hannold Library.
5. Leo D. Cruthers, Box 124, Effingham, Illinois.
6. Robert B. Knox, 1622 Charlotte St., Pullman, Wash.
7. Albert R. López.
8. New York Public Library, 5th Ave. & 42nd.
9. University of North Carolina, Library, Chapel Hill N. C.
10. Pan American Union, Washington, D. C.
11. Princeton University Library.
12. University of Washington Library, Seattle, Wash.
13. Wellesley College Library.
14. Williams College Library, Williamstown, Mass.
15. Sra. María Dolores Rodríguez-Vicéns, Calle 27, No. 601 altos, Vedado; La Habana.
16. Dra. Estéfana Antuña Tavío, Calle 25, No. 1115, bajos, Vedado; La Habana, Cuba.
17. Dra. Elena Calduch, Calle 27, No. 1014, Apt. 7, Vedado; La Habana.
18. Biblioteca, Universidad de Santo Domingo.
19. Unión de Mujeres Americanas, Capítulo de Puerto Rico, Apartado 1469, San Juan, P. R.

CANJE

Para Canje, envíos de libros, revistas y todo otro intercambio cultural, dirigirse a:

REVISTA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO. *Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, U. S. A.*

NORMAS EDITORIALES Y DE INTERCAMBIO

1. Según el artículo tercero de los Estatutos del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana la REVISTA IBEROAMERICANA es el órgano del Instituto. En su consecuencia, la Comisión Editorial de la REVISTA sólo podrá considerar para su aceptación y publicación artículos y notas cuyos autores sean miembros del Instituto.

2. Se recomienda que en los manuscritos de artículos y notas presentados para su publicación se sigan, en forma y estilo, las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

3. A los colaboradores residentes fuera de los Estados Unidos, que no tengan a mano la publicación indicada en el párrafo 2, se les ruega muy encarecidamente que envíen sus manuscritos redactados y mecanografiados en forma y estilo propios de las revistas eruditas, para así facilitar su adaptación a nuestros cánones tipográficos.

4. La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Los artículos rechazados no se devuelven a sus autores. Tampoco se les dará razones de su rechazo, por considerarlas obvias. Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

5. Los artículos y notas deberán ser enviados simultáneamente al Director Literario y al Director-Editor. Las reseñas, al Director-Editor.

6. Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse al mismo: Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

7. Todo lo referente a suscripciones, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MARSHALL NASON, Box 60, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, U. S. A.

8. Cualquier otra consulta cuya respuesta no esté encuadrada en los términos de los párrafos anteriores, deberá hacerse al Director-Editor.

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

NUESTRO HOMENAJE

a

RICARDO ROJAS

Este HOMENAJE A RICARDO ROJAS tuvo su origen en una propuesta del profesor Arturo Torres Ríoseco, de la Universidad de California (Berkeley) y fue preparado por el profesor Alfredo A. Roggiano, de la Universidad de Iowa.

SUMARIO

Homenaje a Ricardo Rojas

EVOCACION Y APRECIO DE RICARDO ROJAS

Estudios

Bernardo Canal Feijóo, Sobre el americanismo de Ricardo Rojas 221
Raúl H. Castagnino, El teatro en la obra de Ricardo Rojas . 227
Roberto F. Giusti, Semblanza intelectual y moral de Ricardo Rojas 239
Ronald Hilton, Una visita a Ricardo Rojas 255
José María Monner Sans, La *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas 267
Ismael Moya, Ricardo Rojas, el argentino esencial 283
Antonio Pagés Larraya, Imagen de Ricardo Rojas . . . 311
Luis Emilio Soto, Ricardo Rojas y la americanidad 317
Horacio Jorge Becco, Bibliografía de Ricardo Rojas . . . 335

ESTUDIOS OFRECIDOS A LA MEMORIA DE RICARDO ROJAS

Alceu Amoroso Lima, O modernismo brasileiro 353
Guillermo Ara, Las ediciones del *Facundo* 375
Germán Arciniegas, Sarmiento 395
Ulrich Leo, Vida, caridad, existencia. Meditaciones filológicas sobre un libro nuevo 417
Hugo Rodríguez Alcalá, Apuntes para una biografía de Alejandro Korn. 433

Reseñas 449

Centenario del nacimiento de Manuel José Othón 477

RICARDO ROJAS

Evocación y Aprecio
de
RICARDO ROJAS

ESTUDIOS

Sobre el americanismo de Ricardo Rojas

PERO ante todo: ¿qué es el americanismo?

Cuando se dice "europeismo", por ejemplo —y el ejemplo es pertinente, porque de la vanidad europea ha surgido la idea de todo "ismo"—, se subentienden dos funciones de sendos sujetos: un europeismo de los europeos y un europeismo de los no-europeos.

El europeismo de los europeos indica su manera de ser lo que son, dentro y fuera de casa. Y todo el mundo, incluso los turistas, en seguida advierten lo que es el europeismo de los europeos dentro de Europa: 20 siglos de historia, un espíritu acabadamente objetivo, modos de vida y costumbres propios, etcétera. Y nadie ignora lo que fuera de casa son los europeos y su europeismo: orgullo, conquista y colonización, imperialismo: un espíritu que se proyecta dominadoramente más allá de sus fronteras originales. Diríamos que para el europeo el europeismo es su modo de ser y obrar conforme a su propia naturaleza, la cual tiene de particular la capacidad de continuar siendo la misma fuera de su ámbito natural o natal.

El europeismo de los no-europeos es otra cosa: es una manera de ser que consiste en pretender o desear ser europeos, o al menos como los europeos. Este europeismo, que no es conforme a la naturaleza del sujeto que lo profesa, le da al europeo la impresión de un europeismo venido a menos o una caricatura del europeismo, y nunca deja satisfecho al agente. Para los no-europeos más sensibles la presunción de europeismo va secre-

tamente mechada de un sentimiento del ridículo que acaso roza ya subconscientemente un principio de contrición.

Esta segunda función del europeismo pone en camino de comprender el "americanismo", fenómeno más complicado y sin parangón en el mosaico del mundo. Por de pronto, se impone una distinción continental: el americanismo de los norteamericanos y el americanismo de los latinoamericanos. El de los norteamericanos comenzó por un dogma político: "América para los americanos"; actualmente incluye una dispersión norteamericana, económica y cultural, por todo el mundo, incluso Europa. Contrafigurando la actitud activa, por así decir, de ese americanismo, el de los latinoamericanos se quiere receptacular y pasivo, habiendo acuñado a su tiempo los dogmas inequívocos de esta vocación por boca de dos de sus pensadores argentinos más sinceros: "América para la humanidad", y "Que la Europa nos penetre por todos los lados". Hay, pues, en el americanismo de los latinoamericanos un europeísmo confesado y un no muy implícito antinorteamericanismo.

Rasgo común a ambas especies de americanismo es que uno y otro ponen entre paréntesis la cuestión: "¿qué es lo americano?", como dándolo por consabido o renunciando a averiguarlo. Es ese entreparéntesis lo que trata de abrir y desentrañar una tercera especie de americanismo, el de los americanistas propiamente dichos, o sea ciertos sabios, principalmente europeos, que se interesan a fondo en la arqueología, en la etnografía, en la filología, en la paleontología, en la historia del continente americano.

Y por último una cuarta especie: la de ciertos americanos que se vuelven sobre sí mismos en afán o presunción de autoconocimiento íntimo, y, en general, superficializando lo ahondado por los americanistas extranjeros, y soslayando el examen profundo de la realidad presente, se atreven a juicios absolutos que desahucian el presente y remiten al futuro infinitas grandezas del destino americano —oh, América, crisol de razas, matriz de raza cósmica, "obra inédita del Creador, ¡teatro espléndido destinado al porvenir del mundo!"...

En el fondo de este americanismo, de apariencias tan reflexivas a veces, late lo verdaderamente auténtico del ser histórico americano: el padecimiento inherente a ser eso, la pasión americana. Bajo cualquiera de sus máscaras posibles, venturosas o infaustas, este americanismo cifra un sufrimiento confesado o eludido, el sentimiento o subsentimiento de una tara connatural inamortizable. Esta oscura tara envuelve dos repulsiones típicas: la de la tierra y la de las razas aborígenes. No podrían

sorprender mucho estas reacciones en el alma americana culta y de raíz inmigratoria, pero tampoco podrían considerarse extrañas al alma indígena en estado puro, si ha de juzgársela por la índole terrífica de sus principales mitos telúricos y sus costumbres normalmente sanguinarias. En el telurismo americano cuenta más el temor que el amor de la naturaleza, geográfica y humana. Y no puede caber la menor duda de que el único racismo radical que aqueja al alma americana apunta directa o indirectamente a las razas indígenas. El alma americana prefiere el negro al indio; el indio no le inspira la confianza que el negro le gana enseguida; llega a amar al negro, jamás al indio. Durante el siglo XVIII y el XIX los documentos acreditan más negros al servicio privado de señores que indios. Sugestivamente, la fantasía heroica de la época de las guerras de independencia no señala al interés o al afecto —al menos argentino— público algún indio que equivalga, por ejemplo, al negro Falucho. Pero también es cierto que por su parte el indio se muestra, en su reservada pasividad de derrotado y despojado del suelo, eminentemente refractario a los arbitrios de los "vencedores", en contraste con los negros que se muestran, tal vez por advenedizos, tan eminentemente permeables y permeantes en su relación con los dominadores.

Ciertamente, hecho de todos esos ingredientes el americanismo argentino se presenta con rasgos muy particulares dentro del panorama continental, sin duda a causa de: la escasez y menor desarrollo cultural de las poblaciones indígenas, hoy prácticamente incomputables; el mayor coeficiente inmigratorio en la composición demográfica; el espíritu "ilustracionista" de la llamada instrucción pública y la formación cultural general. Por fuerza tenía que ser un americanismo razonablemente descargado de todo indigenismo, incluso el demagógico; aunque no de todo antiindigenismo, porque el racismo americano funciona en la psique americana como un a priori absoluto. Pero, como todo americanismo, el argentino necesita imprescindiblemente del indio, exista o no de carne y hueso, y tanto mejor si no existiera bajo esta forma tan incómoda, porque el futurismo del americanismo argentino incluye expresa o tácitamente un idealismo de tábulas razas presentes, y es preferible para el espíritu habérselas con fantasmas que no con seres de hueso y carne.

Ricardo Rojas, uno de los argentinos más profundamente aquejado de "pasión" americana, necesitó más que ninguno del indio para sus representaciones, pero —fiel a su "argentinidad", según su palabra, y reflejo exacto de las condiciones históricas de su país— fue a buscar al indio, o sólo lo admitió, donde no podía estar corporalmente: en el pasado o

el presente semi-mitológico o folklórico, y aún allí de paso a una póstuma alegoría composita, donde no estaría ya, ni siquiera en imagen, solo, sino fundido o confundido con otros. Concibió y admitió al indio únicamente para su estética. Con la palabra "Eurindia" quiso significar la síntesis simbólica de esa promoción catártica del indio. Curioso y generoso indigenismo el de su americanismo, abstrae la presencia antropológica del indio en sublimaciones de una retórica ambiciosa, que pretende conjugar intuición pitagórica y voluntad didáctica. "La Tierra me dio el símbolo de la materia; el Árbol me dio el símbolo de la vida; el Templo me dio el símbolo del Arte. Cuando encontré estos símbolos fue para mí como si me los hubieran inspirado las universales musas de Pitágoras, y me creí uno de aquellos alumnos a quienes el maestro, en su escuela de Crotona, les hacía intuir la unidad de todas las cosas". Aun cuando en su intención la palabra "Eurindia" debía cifrar la confusión armoniosa de lo europeo y lo indígena, en realidad traducía principalmente la euforia literaria y didáctica que traspasa de un extremo al otro la obra de ese título. "La intuición genial es don divino; pero ella no excluye la iniciación teórica que, en la cultura de una raza, puede preparar la atmósfera necesaria al florecimiento del genio". La historia no prueba la legitimidad de este remate optimista, pero él abundó sin descanso en el empeño de "la iniciación teórica". Su oficio de cátedra y su cultura intelectual lo comprometían especialmente a esta función. "Ensayo de estética sobre las culturas americanas", se subtitulaba *Eurindia*. En rigor el ensayo resultaba más "para" que "sobre"; postulaba una estética totalizadora a partir de las culturas concurrentes en América. Con sus dramas *Ollantay* y *La salamanca* aspiró a ilustrar la reglas metódicas del eurindismo; y en efecto, esos dramas, como la propia teoría, son más fuertes en la voluntad de construcción que en la revelación creadora. Él sabía muy bien que una cosa son las reglas de la estética y otra la creación de la belleza. En su caso personal concurría la dificultad de que la teoría tendía incoerciblemente a cierto rigorismo dogmático no exento de esoterismo. Aun cuando se apresuraba a advertir que su estética "no proponía reglas claustrales para el arte ni para la patria", lo cierto es que su fantasía se "recreó a solas" (pág. 167) en representarse el coronamiento del esquema teórico bajo "el símbolo del Templo". Prevenía: quien entre allí "insensible a toda emoción religiosa o a toda intuición mística, será como si jamás hubiera entrado" (XCIV). "Los ritos de esta basílica pertenecen todos a una religión de belleza" (XCVI). "El Templo de mi símbolo es un lugar de meditación y contemplación" (XCVII).

Por más que reiteradamente propugne un ser "conforme a la naturaleza" (págs. 204, 254, 257, etc.) como dato básico de la personalidad creadora, es indudable que la estética euríndica lo quiere dentro de Templo, siquiera simbólico. Los otros dos símbolos de la alegoría trinitaria prometida al principio —el símbolo de la Tierra, el símbolo del Árbol— terminan enclaustrados en ámbito de grandes bóvedas. Pero esos dos símbolos eran lo propio del indio; la "superación" que promete el tercero, el del Templo, encerraba para el indio —constructor de grandes muros de piedra y techos deleznables— sutilmente un nuevo sepultamiento...

Templo. Basílica. Meditación. Contemplación. Acaso estas palabras proporcionan una clave final. ¿Y si aconteciera que la estética verdaderamente americana no tuviera que ser cuestión de Templo sino de aire libre? ¿Si resultara que el misticismo americano no pidiera quietismos contemplativos y meditativos, sino todo lo contrario, acción, la acción espontánea y libre como manda su condición de edad —si es que debemos presumir joven todavía el alma americana— o como mandaría lógicamente la necesidad de sacudir todos los yugos de la omnímoda servidumbre que viene gravándola desde el primer día de la conquista? ¿Y si ocurriera que el "atraso" americano no fuera sino la medida en que los moldes reflexivos y formales que se le imponen a nombre de la cultura, como pautas de formación y de vida, sofocan y violan la ley natural de su ser esencial?

Tiénese, en efecto, con frecuencia la impresión de que, sobre el destino americano pesa demasiado un saber cómo deben hacerse las cosas, legislado según razón preestablecida desde arriba, por así decir, obrando sobre una "naturaleza" que no se atreve a valerse de sus propias facultades. A nombre de esta naturaleza postergada urde Rojas su eurindismo; pero su espíritu magistral cede a la tentación legislante, y así su teoría encierra una recaída en la inveterada situación. Me parece evidente que en el fondo del estetismo, que quiere ser generoso y liberador, de la teoría de este preclaro hijo de América, juega un rigoroso espíritu docente que no quiere consentir —ni consentirse— toda la libertad que por dentro le está pidiendo la condición más propia de su ser. Los compromisos de la vocación académica y pedagógica pueden allá visiblemente más que los dictados infusos de la pasión americana que agitaba inocultablemente el alma del gran escritor. Este desequilibrio interno mide la debilidad de su estética. Pero se liga secretamente a uno de los resortes característicos del americanismo argentino: un visceral anti-indigenismo, que muchas veces osó decir su nombre por boca de sus mayores figuras de antaño, pero que en las del

presente —como la del autor de *Eurindia*— se siente obligada a recatos siquiera literarios. Hay, sí, un fondo perceptible de indigenismo en la estética euríndica; pero es un fondo principalmente escenográfico y ceremonial; la sobreabundancia formal a que se obliga vuelve más notorio el escamoteo del drama humano auténtico. El espíritu del americanismo argentino siente —y comprende— más las reglas de "la iniciación teórica" que las fuerzas "naturales" que rigen "el florecimiento del genio".

BERNARDO CANAL-FEIJÓO,
Sociedad Argentina de Escritores.

El teatro en la obra de Ricardo Rojas

ENTRE los múltiples aspectos que la polifacética personalidad de Ricardo Rojas presenta a la exégesis no es el menos significativo el referente a su contribución al teatro argentino que en el conjunto de la *opera omnia* abarca triple campo: crítica, investigación y creación. Y he de referirme a él por cuanto fue uno de los motivos —no el primero, por cierto— que me aproximaron al maestro, pródigo en incitaciones y diálogo.

Me acerqué a Rojas, allá por 1936, cuando debí cursar como alumno de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires el ciclo de Literatura Española en la Sección Letras. Rojas dictaba la materia y había elegido como tema de programa para dicho año, la épica castellana. Y ese curso que en el papel amenazaba de pesadez, con piezas de museo como *La Cristíada,* de Hojeda; *El Monserrate,* de Virués o *La Austríada* de Ruffo, cobró a través de la palabra cálida del expositor, a través de las sabias conexiones que trazara, un atractivo singular, una iluminación de posibilidades inusitadas.

De una de ellas —ensayada inicialmente a manera de trabajo práctico de la cátedra— nació mi primer libro: *La poesía épica y el alma infantil* que con no poco rubor cito, sólo por recordar que llegó a las letras de molde por estímulo de Rojas quien, además, le dio el espaldarazo de las líneas que escribiera para insertar como prólogo del mismo.

Con tal motivo, pues, comencé a tratar más de cerca a Ricardo Rojas; le conocí en su casa señorial, en su ámbito de trabajo; le intuí maestro y arquetipo y a él volví cada vez que anhelé un reencuentro con nuestras esencias. De allí que naturalmente acudiera a Rojas el día en que dispuesto a abordar la tesis doctoral, el teatro argentino reclamara mi interés.

Rojas me proporcionó entonces no sólo el tema específico sino, además, guía, orientación y, sobre todo, su diálogo fundamental con nuestra

dramática sostenido a través de la triple relación de crítico, investigador y creador, que en él se conjugaban.

De crítico que, actuante en los comienzos de siglo, en el alborear de una dramática nacional, se mostró atento al ritmo universal del teatro para la selección sagaz y trascendente, capaz de enriquecer con enseñanzas provechosas a los esforzados sostenedores de nuestra escena en la hora inicial. De investigador que supo sacar a luz y evidenciar las raíces soterradas de un teatro aparentemente nuevo al tiempo de estimular generosamente a otros para proseguir ese rastreo por él iniciado. De creador que no sólo aportó obras fundamentales a la literatura dramática, sino que las eslabonó y proyectó en una doctrina estética general expresada en las páginas de *Eurindia.*

De estos tres aspectos que conciernen al teatro en la obra de Ricardo Rojas quiero dejar aquí algunos testimonios.

De Rojas crítico teatral quedan en las páginas de *El País* las vislumbres augurales de nuevos valores rioplatenses asomados a la escena argentina durante la primera década de este siglo, cuando la aventura de ex-saltimbanquis convertidos en actores hizo realidad los sueños ancestrales de un teatro vernáculo. Rojas recordaba particularmente una de entre ellas: la profecía entusiasta que abrió camino a Florencio Sánchez, formulada tras asistir a la lectura de *M'hijo el dotor* en la redacción de *El País* y reafirmada, luego, en las urgencias de la noche de estreno.

Cuando en abril de 1911, en el Teatro Odeón de Buenos Aires, se congregó el primer homenaje póstumo al autor de *La gringa,* así lo subrayó la palabra vibrante del maestro, reclamando aquellas primicias:

> Yo fui —dijo entonces— de los primeros en aplaudir a Sánchez, cuando llegara, incógnito, a esta enorme ciudad donde sus obras le popularizaron después...
>
> Yo, que por aquellos años había llegado también de la provincia interior, comprendía el éxodo del nuevo camarada que venía de una tierra amada y vecina y desde aquel instante nos unimos, por sueños de arte y de emoción indiana, en amistad sin reticencias que los éxitos no disminuyeran...
>
> Yo asistí a la lectura privada de *M'hijo el dotor* en *El País* y de *La gringa* en casa de un amigo común. Público fue mi aplauso, sin esperar la muerte, y he releído en estos días —confieso que con alguna íntima satisfacción por el acierto del anuncio y del juicio que los años siguientes ratificaron— la página presurosa y entusiasta que dediqué a *M'hijo el dotor* la noche del estreno...[1]

[1] *Discursos.* (Buenos Aires: La Facultad, 1924), XI, pág. 189.

De Rojas crítico teatral queda, además, la bizarría juvenil con que en más de una ocasión rompió lanzas contra prejuicios resabiados que negaban acceso a las carteleras a ciertas obras y autores; bizarría inflamada de militancias en el lirismo socialista cultivado por la intelectualidad de principios de siglo. Y para esos autores y obras por los cuales se batió tuvo, sin embargo, la medida justa, el rasero que descartó la paja del grano, sin dejarse deslumbrar por fáciles dialécticas o las circunstancias de tal o cual fama precedente.

Baste aquí recordar para el caso los episodios relacionados con el estreno porteño del drama de Benito Pérez Galdós: *Electra;* episodios que hablan de un tiempo batallador en el historial del teatro rioplatense, mucho más activo y vital, por cierto, que el que nos toca sobrevivir.

Como se sabe, el drama de Galdós enfrenta, a través del espíritu abierto de Máximo, el joven sabio, y de Pantoja, el tétrico santurrón, las fuerzas progresistas y las fuerzas conservadoras, respectivamente, que juegan en los ritmos sociales de la humanidad.

Cuando Galdós estrenó el drama, en enero de 1901, se promovieron a su alrededor, en España, agrias cuestiones. A los pocos meses del sonado estreno madrileño, nada menos que tres compañías —la de Mariano Galé, en el Teatro Argentino; la de Andrés Cordero, en el Teatro de la Victoria; la de Manuel de la Vega y Joaquín Montero, en el Comedia— anuncian simultáneamente su representación para el público de Buenos Aires. Se mueven algunas influencias oscuras para impedirlo y, en prevención de posibles incidentes, se toman precauciones policiales. Pero, si damos fe a las crónicas de la época, la policía resultó impotente para contener a los grupos entusiastas.

Según Mariano G. Bosch, en el incidente tuvo primordial actuación el líder socialista, Dr. Alfredo L. Palacios, quien, dice Bosch, "en plena era de propagandas entusiastas y gritonas —que habían de llevarle a una diputación— desde un palco tomó la palabra y pronunció un discurso altisonante contra el clericalismo. La policía le impidió continuar, pero el público en masa protestó y vociferó de tal manera por este atentado contra 'las libertades ciudadanas' y la libre emisión del insulto popular que ésta fue la mejor manera de cortar el discurso. Entonces salieron tumultuosamente a la calle en manifestación".[2]

Rojas, en *El País,* se hace eco de la resonancia que adquiere la obra

[2] *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá* (Buenos Aires, J. L. Rosso, 1929), pág. 76.

galdosiana y, al tiempo que la juzga imparcialmente, trata de buscar explicación al fenómeno social que ha reportado. La halla en razón de oportunidad:

> Todo tiene su hora —explica—; y si algunos autores fracasan es, no siempre por falta de mérito, sino a causa de anticipaciones impremeditadas o retardos imprudentes. Para elegir ese instante oportuno también se necesita talento. La hora para *Electra* había llegado; y Galdós lo ha tenido si acaso la aparición de la obra no ha obedecido a circunstancias accidentales.[3]

¿Por qué, según Rojas, *Electra* llega oportunamente? Porque

> ...los acontecimientos que, en lo social y en lo político, vienen agitando desde hace tiempo a la península ibérica; los nuevos rumbos que los últimos desastres internacionales han determinado en el espíritu público español (he ahí por qué ha sido benéfica a España la guerra con Norte América); el célebre proceso de la señorita Ubao; y, por fin, el casamiento de la princesa de Asturias, que ha despertado tan grandes resistencias en la península amenazada de reacción absolutista; todo eso, unido a las pequeñas causas que, como en todos los momentos históricos, actúan quizá inadvertidas, pero siempre eficazmente, en las evoluciones sociales, venían cargando el ambiente del oxígeno que debía dar vida a una obra como *Electra*.[4]

Rojas estima que, en momentos tales, la literatura siempre aporta poderosas fuerzas de acción:

> El escritor —afirma— que casi siempre aparece en la hora de estas grandes crisis históricas, cuando ha sabido penetrar hasta lo más íntimo del ambiente en que vive, condensa en su obra el peligro y el remedio vagamente presentidos por la conciencia colectiva. De ahí que se pueda considerar el triunfo de *Electra,* ante todo, como un éxito político y que la obra, buena o mala, desde el punto de vista literario, ha servido para revelar que las aparentes conquistas del clericalismo no son sino las agitaciones agónicas de los cuerpos que mueren...[5]

Tras un prolijo examen técnico-literario de la pieza, cuando llega el momento de condensar el juicio estético, al margen del "compromiso", Rojas no trepidará en afirmar:

> De ahí que *Electra* adolezca de gravísimos defectos, algunos muy fundamentales, y de exageraciones que llegan quizá a deformar la obra y a borrar

3 "Electra: el ambiente, la obra y su doctrina", *El País,* 28 de marzo de 1901.
4 *Ib. id.*
5 *Ib. id.*

en parte sus verdaderos lineamientos; pero que se explican cuando uno se remonta a su génesis psicológica.

A pesar de todo lo manifestado creo que el verdadero autor de la *Electra* que ha alcanzado un éxito tan formidable, no es Galdós, sino el público.[6]

Así, justas, sin ataduras, fueron las críticas de Rojas. Tal fue Rojas crítico teatral; no el cronista elemental que anoticia o describe, sino el orientador, el que analiza, el que escruta, el que hace de la tribuna periodística, cátedra y magisterio, a la vez ágil e informativa.

Con Rojas investigador el teatro argentino tiene larga deuda que saldar. Cuentan en ella: primero, su aporte personal; luego, la obra realizada desde el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires; por último, el haber sabido despertar vocaciones de nuevos investigadores que han rastreado las lejanas vertientes y han afirmado la fisonomía vernácula de la dramática argentina.

Por de pronto hay, en Rojas investigador, la discriminación esencial de los orígenes de nuestro teatro. Frente a afirmaciones gratuitas o interesadas que borraban de un plumazo todo el pasado teatral argentino anterior a *Juan Moreira,* prueba la falacia de tales asertos, exhumando, tras pacientes búsquedas, un denso repertorio de inconfundible aire local, que se remonta a los días de la Colonia y revela la continuidad de esfuerzos tendientes a plasmar esa dramática nacional.

En las páginas pertinentes de *La literatura argentina* —su obra fundamental de investigación literaria— puede percibirse la justa valoración del verdadero significado de *Juan Moreira* y de los Podestá, sus intérpretes, en los orígenes del teatro nacional argentino; y, sobre todo, el desbaratamiento de aquella tesis de Vicente Rossi, condensada en las palabras finales del libro *Teatro nacional rioplatense,* según la cual en Argentina no hubo teatro antes de 1884 y, después de esa fecha, lo hubo gracias a algunos cómicos uruguayos, por lo que "...el teatro nacional argentino pudo llamarse deliberadamente uruguayo; si no se llamó así fue por descuido de los orientales..."

Rojas explica el exacto sentido del *Juan Moreira* y lo ubica precisamente en una de las varias líneas evolutivas de nuestra actividad escénica —no la única y excluyente, desde luego—; y demuestra asimismo cómo, dentro de esa línea, *Juan Moreira* es etapa de un proceso incubado en la entraña misma de la poesía de los gauchescos, en el cual, "completada la formación lírica del canto nativo, en el ciclo de los payadores anónimos

[6] *Ib. id.*

—la payada tiene esencia dramática— la hemos visto metamorfosearse con Hidalgo (cuyos *Diálogos patrióticos* son teatrales), y empezar esa formación épica que termina con Hernández, para metamorfosearse nuevamente, con Gutiérrez, dando lugar a la formación dramática de nuestro teatro nacional, que nació como sainete o pantomima de gauchos".[7]

Pero la sola circunstancia del éxito de la pantomima circense, como factor biológico, no hubiese bastado para plasmar un teatro propio si no hubieran concurrido otras circunstancias vitalizadoras, que Rojas tipifica así:

> Cuando después de 1880, el *Juan Moreira,* de Eduardo Gutiérrez, se transformó de pantomima en drama, trayendo a sus ingenuos intérpretes del circo al tinglado, y cuando los Podestá, que eran dichos intérpretes, prosperaron hasta representar *La piedra de escándalo,* de Martín Coronado, se produjo un suceso de tales consecuencias que debemos considerarlo como punto de arranque de un nuevo proceso formativo, genuinamente criollo, por la índole de las obras y de los actores; pero no de un nacimiento, porque aquello sólo fue la conjunción de dos corrientes sociales: la campesina o folklórica y la urbana o literaria, que ya otras veces habían coincidido en los teatros porteños desde la época colonial.[8]

Y, a continuación, el maestro acude también para explicar este hecho del teatro argentino, a la doctrina culturológica fundamental que sostiene toda su obra de investigador y exégeta de lo argentino: indianismo y europeísmo, luego condensada en *Eurindia:*

> Mi fórmula de indianismo y exotismo —dice— que suelo aplicar a la interpretación de todos nuestros fenómenos políticos, es de iluminadora pertinencia cuando se trata de nuestra historia intelectual, y particularmente en el caso de Gutiérrez y de nuestro teatro. El genio indígena separadamente nos habría dado la payada, el pericón y la pantomima circense, formas dramáticas embrionarias; el magisterio exótico separadamente nos habría dado el actor, la escena y la técnica teatral, pero sin contenido nativo: aquello no llegaba a la plenitud de la belleza; esto no llegaba a la intimidad de la nación. En la cópula fecunda de los dos elementos se hallará nuestra aptitud creadora: ni el criollismo indocto ni el transplante mecánico puede ser el ideal de nuestro arte. El *Juan Moreira* fue célula germinal de aquella cópula, pero no la única, y menos aún la primera. Pareció la primera porque el cosmopolitismo reinante había hecho olvidar a las clases cultas la historia literaria del país; y el ensayo prosperó porque el pueblo reconoció instintivamente su propia obra.[9]

[7] *Los gauchescos,* II. (Buenos Aires: La Facultad, 1924), Cap. XXVIII, pág. 901.
[8] *Los modernos,* II. *Id.* Cap. XVII, pág. 824.
[9] *Ib. id,* pág. 825.

Numerosos autores y obras teatrales del siglo pasado, prácticamente desconocidos por las generaciones primeras de esta centuria, fueron exhumados y sacados del olvido por Rojas a lo largo de cursos universitarios, conferencias, opúsculos y desde las páginas de *La literatura argentina.* Pero su labor como investigador en lo concerniente al pasado teatral argentino fue más lejos aún al organizar en el Instituto de Literatura Argentina las dos secciones que le atañen. La primera —*Orígenes del Teatro Nacional*— dedicada a la publicación de textos dramáticos primitivos, dio a conocer más de cuarenta títulos, muchos de los cuales jamás habían sido editados. Quizá hoy, con la mayor divulgación y adelanto de las técnicas filológicas, algunas de esas ediciones puedan parecer limitadas, pero lo cierto es que aun así han llenado cumplidamente sus funciones, revelando un repertorio y documentando la continuidad de la producción dramática local desde los albores del siglo XIX hasta *Juan Moreira.* La segunda sección —*Noticias para la historia del teatro nacional*— reunió importantes estudios sobre autores, actores y obras que constituyen útiles fuentes de consulta. La deuda del teatro argentino para con Rojas investigador se hace aquí particularmente elevada porque como maestro interesó e inició en la indagación del pasado teatral argentino a sus oyentes, a sus discípulos, a sus lectores, despertando y orientando vocaciones de técnicos y escoliastas que han ido creando el *corpus* histórico del teatro vernáculo. Precisamente, los títulos que forman la serie de *Noticias para la historia del teatro nacional,* constituyen trabajos de seminario o prácticas de cátedra, dirigidos por Rojas; y sus autores, los que en cada ocasión fueron oyentes y discípulos.

De Rojas creador dramático, autor teatral, el repertorio nacional ha recogido cuatro piezas que, ordenadas según respectivas fechas de estreno, son: *Elelín,* en 1929; *La casa colonial,* en 1932; *Ollantay,* en 1939; y *La salamanca,* en 1943.

Rojas no ha compuesto sus piezas teatrales al azar de la inspiración momentánea, fugaz, sino que cada una de ellas forma parte de un elaborado criterio que las sitúa en preciso eslabonamiento dentro de la propia producción del maestro, por una parte; y en certera conexión con los más ilustres antecedentes conocidos del pasado teatral hispanoamericano, por otra. Así, por ejemplo, al escribir *Elelín,* problema de conquistadores españoles en el medio indiano hostil, tiene presente la predecesión del *Siripo* de Lavardén, del *Molina* de Manuel Belgrano, de la *Lucía Miranda,* de Ortega. Cuando compone *La casa colonial,* comedia de aire moratiniano con desencuentros familiares por reflejo político, están presentes *El hipó-*

crita político, anónimo documento porteño que llevó al teatro el ambiente doméstico de la primera década de la patria; y el *1810,* de Martín Coronado. Cuando concibe *Ollantay,* tragedia indígena, se engarza en la tradición del *Molina,* de Belgrano; del *Tupac-Amarú* atribuido a Luis A. Morante. Cuando elabora *La salamanca,* misterio colonial, desfilan en sus recuerdos las 'comedias a maravilla', las 'comedias de santos', los 'autos', que el teatro español transplantó al Nuevo Mundo.

Pero, además, en conjunto, la concepción dramática de Rojas está sustentada en dos columnas que empinan sendas teorías estéticas: una, específicamente referida al teatro; otra, general y culturológica, que Rojas, por otra parte, refiere tanto a la propia producción cuanto al ajeno quehacer intelectual hispanoamericano, al interpretarlos, según ya se adelantó, como una cópula entre el viejo acervo cultural de Occidente y el ancestro de Indias.[10]

La primera de ellas, doctrina dramática, comienza a ser formulada públicamente por Rojas desde el prólogo que encabeza la edición de *Elelín,* en 1929.[11] Y es una doctrina que conserva aún toda su validez, porque supone una interpretación esencial del hecho estético que el escenario comporta; y, por lo demás, plenamente coincidente con la que en nuestros días defienden ilustres teorizadores del teatro occidental. En ella, Rojas entiende que la escena no debe ser reproducción fotográfica de la vida, sino su transfiguración estética. No significa esto que se pronuncie por un antirrealismo, sino que sólo toma la realidad como punto de partida para el trascender. Así como Ortega y Gasset decía que en el arte la realidad sólo ha de ser cual el suelo para el bailarín, leve apoyo para

[10] Vid: *Eurindia* (Buenos Aires, Ed. Losada, S. A.), 1951.

[11] Entiéndase bien que la fecha y la ocasión precisan sólo la formulación pública de los conceptos, los cuales han sido elaborados mucho antes en el esquema estético de Rojas y llevan la impronta del modernismo y del arte puro. Sobre el particular hay interesante testimonio del propio Rojas en el capítulo LXXXVI de *Retablo español* (Buenos Aires, Ed. Losada, S.A., 1938), al recordar su encuentro en Madrid con Ramón del Valle-Inclán; testimonio recogido también por Ramón Gómez de la Serna en la biografía del autor de las *Sonatas.*

Refiere Rojas que salían con Valle-Inclán del estreno de *Señora Ama* y comentaban el inmediato realismo de la pieza, su fuerte sentido paisajista, la transcripción casi fonográfica del habla cotidiana, el dramatismo simple y violento en los caracteres. A todo ello, Valle-Inclán opinó: "A mí no me gusta un teatro de esa manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene, nos echa a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita, siempre, ser transladada a ese plano en que el mundo y la vida se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración".

Esto ocurre en 1908. Obsérvese la coincidencia esteticista en la actitud posterior de Rojas creador dramático.

proyectar su etereidad, Rojas en la creación dramática busca trascender la inmediatez de la realidad próxima hacia el plano de la universalidad, del símbolo.

Así expresa en el prólogo de *Elelín:*

> El teatro no es sólo recreación: es también creación; por eso no agota sus posibilidades en la simple copia del modelo exterior, que es de suyo limitado y estático, sino que busca inspiración inmediata en las fuentes dinámicas de la vida, interpretando directamente los caracteres, las pasiones, los ideales, hasta darnos en símbolos concretos y animados, una revelación del destino.[12]

Por verlo demasiado aferrado a un realismo externo, Rojas teme por el futuro del teatro criollo: prosa, atributos gauchescos o arrabaleros, remedo mecánico de hablas y jergas, de tipos cosmopolitas y ambiente burgués no han bastado para dar visión esencial de la vida argentina. Por eso advierte:

> Nuestro teatro nacional, tan fértil en su democrático realismo, corre peligro de esterilizarse si se reduce a la circundante realidad, porque la verdadera vida del individuo y de la patria, dilátase en la especie, más allá de sus apariencias actuales.[13]

Tras esas apariencias, tras esa actualidad, subyace lo permanente y esencial de lo argentino, es decir, de la vida, del hombre. Y el creador estético ha de trascender aquéllas, en busca de éstos.

Para ese trascender, por lo que atañe al teatro, Rojas propone lo que denomina "evocación histórica", apoyada en la intuición poética.

> Trascender dichas apariencias —escribe—, en el tiempo mediante la evocación histórica, en el espacio mediante la extensión geográfica, en el espíritu mediante la intuición poética, es enriquecer el repertorio de los temas, el acervo de las imágenes y el contenido psicológico que así alcanza una mayor universalidad.[14]

Pero, por "evocación histórica" no ha de entenderse el puro teatro histórico, la teatralización escolar de la noticia o el dato pretéritos, "sino a la creación artística que, al interpretar y representar la vida humana, puede igualmente hacerlo con temas del presente o del pasado".[15]

12 *Elelín* (Buenos Aires, La Facultad, 1929), pág. 8.
13 *Ib. id.*
14 *Ib. id.*
15 *Ib. id.*

De ese trascender, de esa evocación histórica, surgirá un teatro poético; poético, aunque transcurra literariamente en prosa, porque alejarse del realismo fotográfico es, para Rojas, alejarse de lo prosaico cotidiano y penetrar en los dominios de la poesía. Coincide con ello, una vez más, con Ortega, cuando éste declaraba que ser apegadamente fiel a la realidad en materia artística es negar el arte. "Porque (en este caso) con la palabra realismo se quiere significar de ordinario una carencia de invención y de amor a la forma, de poesía y de reverberaciones sentimentales. Realismo es, entonces, negación del arte".[16]

Rojas prolonga a lo largo de toda su labor dramática la vigencia de esta doctrina estética enunciada desde la obra inicial. Y así, en la carta que en octubre de 1937 dirige a Roberto F. Giusti, enviándole el libreto de *La casa colonial* para su publicación en la revista *Nosotros,* reitera:

> Bien sé lo que ocurre con nuestro teatro nacional, desvirtuado por la peligrosa vecindad del cinematógrafo, por el realismo caricaturesco, y por un empeño mercantil que satisface a cierto público anheloso de reírse y de no pensar. 'Demasiado drama hay en la vida real para ir a entristecerse con los dramas del teatro', dicen muchos espectadores de hoy; pero ciertamente el teatro realista no es sino una continuación de la realidad. La risa solamente física no pertenece a la pura emoción estética. La mejor evasión de la triste realidad que nos rodea es la del teatro poético, del que la historia es su mejor fuente. No me refiero al teatro didáctico, que hace también realismo a su modo con los temas históricos, sino a que el pasado, con sus modelos lejanos, ofrece asuntos y apariencias de más fácil estilización. De ahí que esa especie dramática nos presenta la vida humana en su belleza, y su dolor inevitable se transfigura en la dulce emoción que los griegos hallaban aún en sus más terribles tragedias.

A través de estos conceptos, Rojas nos acerca a la segunda de las doctrinas que constituyen el fundamento de su creación dramática; doctrina culturológica general que supone, intrínsecamente, una interpretación de lo criollo que se integra dentro de la fórmula de *Eurindia,* credo de simpatía americana y libertad personal, complejo de cultura europea y atracción telúrica de Indias, exotismo e indianismo, según la síntesis expresada por Rojas.

En su aplicación al teatro la doctrina de *Eurindia* toma de la cultura y tradición occidentales, los principios formales del género en que se expresa. Técnica, procedimientos, estructuras dramáticas utilizados por

[16] Ortega y Gasset: *Obras Completas.* Tomo I. "Del realismo en pintura". (Madrid, Revista de Occidente, 1950), pág. 568.

Rojas en el quehacer teatral están enraizados en la ascendencia grecolatina, en la Edad de Oro hispana y, en algún aspecto, en el mejor romanticismo europeo.

En cambio, los temas, los símbolos, la presencia del medio, la magia y el misterio de lo telúrico, cierto fatalismo y el aire poético son de raigambre indianista.

Rojas cree que toda una civilización prosperará algún día como producto de esa síntesis y el teatro será como su avanzada y, a la vez, revelación a las nuevas comunidades de aquellos avatares y arcanos que elevan los orígenes al plano del mito. Así, al presentar *Ollantay*, la tragedia de los Andes podrá afirmar: "Hay en la tierra y en el tiempo misterios que el teatro debe revelar, como se los reveló religiosamente al pueblo griego. La leyenda de Ollantay nació en edades primitivas, y mi poema aspira a mostrar el misterio de los Andes y su liberación, idealizando el mito telúrico del continente en una obra de arte surgida de las más viejas tradiciones americanas".[17]

Resultado de ella, *Ollantay,* por su contenido legendario, por su hálito fatalista, es una tragedia, "pero no a la manera seudoclásica en cuanto a las formas de la composición, sino de otra manera: la que busca en la mentalidad primitiva, así en Grecia como en América, la inspiración de los mitos, representados en la escena por hombres vivientes".[18]

La producción dramática de Rojas ha seguido una marcha cíclica acorde con los ritmos culturales que de este continente hasta ahora conocemos. En *Ollantay,* el mundo precolombino con sus mitos religiosos, se contiene en los moldes trágicos, dinamizado por la voluntad heroica del protagonista en un clima de poesía y fatalidad. Con *Elelín,* el ciclo de la conquista se carga de las sordas pasiones y ambiciones que movieron a aquellos aventureros; los instintos se mezclan con los sueños, y el reino quimérico de Elelín se enturbia de asechanzas, de adversidades, de toda aquella sordidez que quiso tapar con la cruz, el crimen y la depredación. Con *La salamanca,* misterio a la manera del teatro religioso europeo, el mundo de la dominación española muestra cómo interfieren en curiosa y reveladora mezcla, supersticiones indígenas y cristianas, en el clima feudal de las encomiendas. Y el Zupay de las viejas supercherías, el Runauturunco, la Mulánima, el Basilisco, monstruos míticos de aquelarres infernales, enfrentan en la cueva embrujada —la Salamanca de las leyendas españolas, la Salamanca de los espantos indígenas— al Peregrino, misterioso

17 *Ollantay* (Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1939), pág. 11.
18 *Id.*, pág. 12.

personaje bajo cuya forma Cristo vuelve a la tierra para salvar a la Doncella, víctima de secuestro mágico. *La salamanca,* cronológicamente la última pieza teatral que estrenara Rojas, revela ya la conjunción teocosmogónica que espiritualmente entraña la fórmula de *Eurindia.* Y con *La casa colonial,* el mundo de la emancipación criolla enfrentado al hispano, a través de la conjuración de Álzaga, al proyectar el derrumbe del rancio hogar español de Don Anselmo Aranda, deja en el símbolo del rancho humilde de paja y barro —nido de horneros— en que empiezan a vivir su felicidad los hijos americanos, la afirmación y triunfo de lo criollo, arranque de una nueva etapa de civilización que ya no será Europa ni Indias, sino *Eurindia,* síntesis de ambas, pero distinta de cada una de ellas.

No podrá juzgarse el valor de la dramática de Rojas por la resonancia popular que obtuviera. *Elelín* y *La salamanca* fueron tibiamente acogidas con ecos de procedencia intelectual. *La casa colonial* tuvo el aplauso generoso del público, pero la situación política del país bajo estado de sitio y los valientes planteos personales de Rojas que le llevarían al destierro fueguino, hicieron que la pieza bajara de cartel. Sólo *Ollantay,* presentada espectacularmente en el Teatro Nacional de Comedia por el director Antonio Cunill Cabanellas, recogió sostenida adhesión del espectador. Sin embargo, en Rojas había un hombre de teatro que manejaba con progresiva soltura los resortes dramáticos, razón por la cual sus piezas —todas de excelencia literaria y cuidada arquitectura— han de contar básicamente en el repertorio vernáculo.

Rojas, como creador dramático, llevó al teatro la responsabilidad de un prestigio, jerarquía intelectual, dignidad artística, reflexiones provechosas sobre el quehacer escénico y su sentido argentino, el desbrozamiento de una temática ardua que reclama cultores de su talla.

He aquí, en resumen, el aporte de Rojas al teatro nacional: como crítico, la orientación y el estímulo. Como investigador, el instinto certero de las conexiones y la recuperación de un pasado premonitorio para nuestra dramática. Como creador, una serie de obras estrenadas con dispar éxito de público y verdadera estima de la crítica, que sustentan un criterio dramático orgánico fundado, estéticamente, en la superación del realismo fotográfico por la trascendencia poética y, culturalmente, en la doctrina de *Eurindia.*

Tal, pues, la ubicación y el significado del teatro en la obra de Ricardo Rojas.

RAÚL H. CASTAGNINO,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Semblanza intelectual y moral de Ricardo Rojas

Conocí a Ricardo Rojas allá entre 1904 y 1905 en las tertulias de "La Brasileña", café situado en la calle Maipú a la altura de Cangallo, donde solían reunirse de noche unos cuantos periodistas y escritores, los ya veteranos Roberto Payró y Joaquín de Vedia, alguna vez Florencio Sánchez, lanzado a la popularidad en 1903 por *M'hijo el dotor,* y más asiduos, Emilio Becher, Atilio Chiáppori, Alberto Gerchunoff, Emilio Ortiz Grognet y Alfredo Bianchi, que fue quien me arrimó a la mesa acostumbrada. Casi todos ellos procedían de la revista *Ideas,* fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera, éste muy pronto desgarrado de la militancia literaria para seguir otros caminos por donde alcanzaría altos cargos en la diplomacia. *Ideas* había agrupado de 1902 a 1904 a los talentos más vivaces de la joven generación que empezó a abrirse paso en el periodismo y las letras a comienzos del siglo, de la cual eran entonces las mayores esperanzas Ricardo Rojas y Emilio Becher. Precisamente Rojas ilustró muchos años después la tertulia de *Ideas* con recuerdos y nombres en la hermosa semblanza espiritual que trazó de Becher, el finísimo ensayista y crítico malogrado por el alcohol, el escepticismo y la abulia. Lo hizo cuando prologó el manojo de páginas que reunió su devoción al querido y admirado compañero y publicó el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras por él dirigido.[1]

Gallardo mozo de rostro trigueño, melena bravía, firme bigote sobre labios carnosos, y oscuros ojos pensativos, siempre trajeado de negro, de negra corbata voladora y chambergo altivo, tal como lo reconozco en el

[1] Emilio Becher, *Diálogo de las sombras y otras páginas* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938).

retrato que entonces trazó de él Fermín Arango, ya era el autor de *La victoria del hombre.* Entre *Las montañas del oro,* de 1897, y *Los crepúsculos del jardín,* de 1905, el primero y el segundo libro de Lugones, si exceptuamos *Castalia bárbara* del boliviano Ricardo Jaimes Freyre, la lírica argentina que aprendía nuevas formas expresivas y métricas en los parnasianos y simbolistas franceses o en D'Annunzio, no había producido otro libro de mayor significación. En verdad, *La victoria del hombre,* ambicioso poema cíclico, era de acentuada inspiración huguesca, solemne y elocuente como una sucesión de oraciones tribunicias, pródigas en interrogaciones, apóstrofes y epifonemas. Al magnífico abuelo de *La leyenda de los siglos* habían de nacerle arrogantes nietecitos en la América Hispana, así como había dado hijos de la robusta talla de Andrade. ¿Y qué sino un cachorro de Hugo era el Lugones tonante de *La voz contra la roca,* y el anterior del olvidado poema *La gesta magna?* Hugo le prestaría a Rojas, para el epígrafe de su libro, concebido al salir de la adolescencia, dos versos de *La leyenda de los siglos,* y sería el primero de los cuatro "espíritus en marcha" cantados en el poema: los otros tres, Zola, por supuesto el utopista de los *Evangelios,* Castelar —adviértase— y Sarmiento. Conforme a las alegorías de filiación huguesca todavía vigentes, cantaba el joven poeta en versos sonoramente forjados, a través de imágenes tomadas de la historia y la naturaleza, los pasos del hombre con sus dolores y esperanzas hacia la conquista de un nuevo ideal. Tal como más tarde construiría sobre mitos poéticos una filosofía de la evolución del espíritu americano, la tendencia a pensar por confesados mitos filosóficos ya se hacía presente en sus primeros versos. Pero si el acento oratorio y profético fue el dominante en sus poesías, afirmaríamos una falsedad si lo dijéramos el único. Pocos años después el autor de *El socio lírico,* prólogo de *Los lises del blasón,* diría de su musa que era confusa y varia como la vida, y, en efecto, en aquel libro supo pasar con pie ágil de lo elegíaco a lo satírico, de lo grave a lo risueño, lo último tal como lo hizo en los versos tiernos y brincantes del "scherzo" en la *Sonata del tiempo pasado:*

Campana aldeana,
címbalo de abril,
lengua dulce y vana
de la azul mañana,
canta mi lejana
leyenda infantil,
cántala, campana,
címbalo de abril.

Retrocedo a los años en que nos hicimos amigos. Él ya había truncado entonces los estudios de abogacía a poco de iniciados. La pluma y la cátedra serían su solo sustento. En la cátedra secundaria había sido nombrado en 1904. Refiriéndose a su vocación por la enseñanza, pudo decir treinta años después: "hice voto de soledad al abrazar esta otra profesión, sin apartarme de mi vocación literaria". Periodista de clara inteligencia y estilo recio, pronto haría prestigioso en las columnas de *La Nación* el seudónimo de "Wilson", así como hizo Becher contemporáneamente en las mismas columnas, de codiciada lectura los artículos de "Stylo". No lo tuvimos los fundadores de *Nosotros* entre los colaboradores de los primeros números, publicados en 1907, como lo fueron sus amigos Becher, Chiáppori, Gerchunoff y Ortiz Grognet. Pero desde la iniciación contamos con su consejo y su apoyo. Publicamos su primera colaboración en junio de 1908. Nos llegaba de Pompeya. Era un extenso artículo titulado *La hoja de parra,* defensa alarmada y acongojada del desnudo en el arte, cuando la pudibundez aldeana, inspirada y estimulada por el clero, amenazó de muerte los mármoles y alegorías estimados licenciosos con que la Municipalidad había decorado algunos paseos de Buenos Aires. Por esos mismos días la estulta censura social obligaba a la empresa de la Ópera a desistir de poner en escena *Salomé* de Strauss, y pocos años antes se le había prohibido a Eleonora Duse representar *La abadesa de Jouarre.* A fines de 1907 habíamos despedido a Rojas con un banquete. Se iba a Europa, donde, en Francia, en España, en Italia y en Inglaterra fue cordialmente acogido en los círculos intelectuales y publicó en París, *El país de la selva* y *Cosmópolis,* con el acreditado sello de Garnier, y en Valencia *El alma española,* en las difundidas ediciones valencianas de Sempere. Las correspondencias a *La Nación* afirmaron su prestigio. Una gran fiesta fue el banquete con que se le recibió al regreso. La ofreció su entrañable amigo Atilio Chiáppori y también hablaron Martiniano Leguizamón y Alfredo Palacios. Lagrimeó un bello soneto Charles de Soussens. En su discurso adelantó Rojas la política anticosmopolita y nacionalista que inspiraría su obra entera. Había llevado a Europa una misión oficial: informar sobre la enseñanza de la historia en las escuelas del Viejo Mundo. La cumplió escribiendo el voluminoso libro titulado *La restauración nacionalista,* publicado en 1909, en el cual expuso en forma orgánica y con frecuente acento polémico sus reflexiones sobre la necesidad de robustecer el espíritu nacional por medio de la escuela y combatir el descastamiento del país, originado en la avasalladora inmigración extranjera. A sus diferentes tesis opuse entonces con brío no menos polémico

y con algún juvenil atrevimiento (Rojas me llevaba cinco años) convicciones distintas sobre el futuro de la Argentina por obra de los extranjeros incorporados a la vida del país, asimilados por la acogedora tierra.[2] Fuimos colegas cordiales y continuamos siendo amigos en el Colegio Nacional Manuel Belgrano, en cuyas aulas enseñamos largos años; pero siempre tuve la impresión de que entre el apologista de la indianidad, de antigua estirpe hispanoamericana, y el argentino de la primera generación, de procedencia "gringa", existía una desinteligencia espiritual de fondo. Esta desinteligencia temperamental quizá la ahondé yo, sin que se quebrara nuestra amistosa relación, cuando hice razonados reparos a su libro *La argentinidad*.[3] Digno heredero de su estirpe y de su tierra santiagueña, pisada antes de la conquista por la civilización incaica, Rojas, animado por una especie de fatalismo racial y telúrico, veía la historia de su patria desarrollarse teleológicamente hacia fines como señalados providencialmente por el dedo de Dios. La Idea hegeliana, en este caso "la argentinidad, la conciencia y la idea de un pueblo nuevo", se realizaba en nuestra historia, era su *Deus ex-machina*. De tal idea él era el profeta, el augur, el vate. Todas las cosas parecían hacerle signos misteriosos. Alguna vez habló de su "propensión druídica", de la "emoción atávica y sacerdotal" que le humedecía los ojos de lágrimas; se preguntó si el derrumbamiento de la Piedra movediza ("la piedra sagrada") no sería "una venganza de nuestros dioses o el anuncio de un gran castigo para su pueblo", así como veía en aquella piedra "uno de los mayores signos de elección, entre tantos que la Providencia ha dispensado al territorio de nuestra patria" — decía.[4]

Quizá por estas y parecidas razones no siempre contó con la adhesión sin ambages de los escritores de promociones posteriores, aun respetándosele por su talento y la dignidad de su vida, por provenir los más de aquéllos de sangres diferentes, inaptas para admitir la transfusión de sentimientos e ideales que, siendo justificadamente válidos en la llamada Indoamérica del Pacífico y el altiplano, no lo son en la pampa poblada y transformada por la inmigración europea con predominación latina.

Parece obvio notar que el argentinismo de Rojas y la filosofía de la nacionalidad que sobre ese sentimiento él levantó en varios de sus libros

[2] Roberto F. Giusti, *"La restauración nacionalista* por Ricardo Rojas", *Nosotros*, t. V, Nº 26, febrero 1910, pp. 139-156.

[3] Roberto F. Giusti, *La argentinidad*, *Nosotros*, t. XXV, Nº 94, febrero 1917, pp. 254-264 (reproducido en *Crítica y Polémica*, Buenos Aires, 1917).

[4] "La piedra muerta", artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 1º de marzo de 1912.

desde *El país de la selva,* concebido antes de los veinte años, si bien acabado y publicado en 1907, no tienen afinidad alguna con el nacionalismo cerril, agresivamente xenófobo hasta llegar a la persecución racial y al crimen públicamente aconsejado y en ocasiones cumplido. Aquél entroncó en nobles mitos poéticos, en la historia, las leyendas y el arte de América, en la conjunción, soñada en un plano superior, de la cultura occidental y la indígena americana y tuvo diversa expresión en la lírica y el ensayo del utopista de *Eurindia,* en sus estudios críticos e históricos, biografías, meditaciones estéticas y teatro; el otro, que empezó por la asimilación de las doctrinas de la *Action Française,* fue penetrado a poco andar por la ideología fascista y sus métodos violentos, hasta despeñarse, en algunos de sus secuaces, en la delincuencia hitlerista. Nuestro poeta ambicionó desempeñar el papel de guía y maestro de su pueblo y lo hizo por diferentes caminos, todos ellos limpios. El año 1919, a poco de concluida la primera guerra mundial, leyó en el teatro Odeón un manifiesto a la juventud con la esperanza de reclutarla para el cumplimiento de altas tareas cívicas y morales. No tuvo éxito en aquella empresa de noble proselitismo propugnada en una extensa "Profesión de fe de la nueva generación", a la cual invitaba a formar una Alianza de espíritu democrático y liberal, más allá y por encima del ideario de los viejos partidos que habían gobernado la República hasta entonces. Más adelante se sintió atraído por el mesianismo de Hipólito Irigoyen. El proceso de su conversión al radicalismo paréceme recordar que se produjo en el tiempo en que se vio surgir avasalladora en 1927 la candidatura del anciano y enigmático caudillo a un segundo período presidencial. Rojas, que lo había combatido en la discutida primera presidencia, oponiéndose a su política neutralista durante la guerra mundial, y que había predicado en aplaudidas arengas el alineamiento junto a Francia e Inglaterra contra Alemania, se convirtió a la política nacional de Irigoyen, contagiado por el fervor de las masas que en las elecciones del primero de abril de 1928 habrían de llevarlo por segunda vez a la Casa Rosada. Debió de ser a fines de 1927 cuando en una de nuestras matinales pláticas él me disparó a boca de jarro una pregunta que en el momento me sorprendió en sus labios: "¿Qué piensa Ud. de este fervor popular por Irigoyen?" Procuré darle mis explicaciones políticas y de psicología social. "No, me dijo él, sentencioso, no es eso: el fenómeno es puramente religioso". Comprendí enseguida, conociendo su idiosincrasia espiritual, que el misticismo de las masas había hecho presa también en él. Y así fue. La afiliación se produjo en 1930, después del movimiento cívico militar del 6 de septiembre que derribó al anciano

presidente. Desde entonces se entregó con pasión al credo que había abrazado, al cual procuraría dar más alto sentido en su libro *El radicalismo de mañana,* y por él sufrió sinsabores y persecuciones, incluso el confinamiento en la inhóspita Ushuaia. Ante la reacción oligárquico-militar que sobrevino después del 6 de septiembre bajo el gobierno "de facto" del General Uriburu, supongo que en su fuero íntimo Rojas hizo una tabla comparativa de las culpas de unos y de otros, poniendo de un lado los errores cometidos por el caduco y ya maniático presidente y por su mayoría parlamentaria obsecuente y arbitraria, sorda a todas las admoniciones de la prensa y la oposición, del otro, la desviación de un movimiento —explicable en su origen, aunque peligrosísimo para el porvenir de las instituciones civiles—, hacia un régimen impregnado de la ideología totalitaria fascista, tendiente a implantarla en la Argentina, echó sumas y eligió. Desde la mocedad había hecho voto de estudio y alejamiento de la política... "Creía, escribió en el prólogo de su libro sobre Cervantes, fechado en Ushuaia en 1934, que la Argentina hallábase encaminada, dentro de su Constitución, a la realización paulatina y pacífica de las esperanzas que le dieron origen como República independiente. Constituido el Estado, creí que a nuestra patria le restaba formar un pueblo, y ésta era una empresa de educación. Sin embargo, últimamente, vi quebrarse nuestras instituciones, y consideré deber ineludible sacrificar mi paz intelectual para defender la ciudadanía".

Lo cierto es que el demócrata que siempre alentó en él, creyente sin vacilación en la eficacia civilizadora de la tradición política de mayo, jamás fue contaminado por las doctrinas exóticas abrazadas por los pretensos nacionalistas criollos, como le ocurrió al ex anarco-socialista Leopoldo Lugones, pasado en 1923 al "culto de la espada" y a la reverencia de los gobiernos fuertes.

Así como fue firme la conducta de Rojas, irreductible opositor al gobierno "de facto" y al del general Justo que le sucedió, no transigió con el del demagogo pronto convertido por ineluctable ley psicológica e histórica en dictador y en el andar de los días degenerado en tirano voraz y megalómano. ¿Quién más representativo que Rojas para ser proclamado candidato a senador por la Capital por la Unión Democrática que en 1946 creyó, acompañada por la ilusión de algunos millones de argentinos, oponerse a la ascensión a la presidencia del vociferador descamisado? Ya había dejado Rojas entonces sus cátedras y trabajaba en ilustrar la vida titánica de Sarmiento como antes lo había hecho con la ejemplar de San Martín. Cuando todavía estaba en ellas no faltó quien sugiriera bajo la

presidencia del general Justo, al ser confinado el ya ilustre maestro, de enero a mayo de 1934 en la Tierra del Fuego, después de la abortada intentona subversiva de la Unión Cívica Radical, con la cual coincidió un discurso suyo pronunciado en el Congreso del Partido celebrado en Santa Fe, que se lo destituyera de las cátedras. Tuve la suerte de poder aconsejar con la poca autoridad política de que yo gozaba en esos días, que no se cometiera tal desatino. Los altos funcionarios del Ministerio de Instrucción Pública supieron detenerse ante la figura eminente del profesor y el escritor que tantos servicios había prestado a la cultura nacional.

En el confinamiento de Ushuaia se dio nobles temas de distracción. Allí dio forma definitiva a su notable libro sobre Cervantes, valiéndose de los borradores acumulados en la cátedra y elaborados durante unos cuatro lustros. Allí escribió su libro sobre la Tierra del Fuego, publicado más tarde en los suplementos dominicales de *La Nación* desde agosto de 1941 hasta enero de 1942 con el título de *Archipiélago*. Conviene notar que cuando el mismo 1942 lo editó en libro, omitió dignamente en esa obra dictada por el patriotismo, el menor desahogo personal.

Lo vi volver con resignada modestia a sus cátedras acabado el confinamiento en el sur. Y vi más, y no sin indignación: que, no ya por el deseo de molestarlo, pues no creo que hubiera tal intención, sino por un miope espíritu burocrático, se empleara a Ricardo Rojas a la par del último aprendiz de profesor frescamente nombrado, en la corrección de las pruebas escritas de ingreso a la enseñanza secundaria. En mi opinión estas no son expresiones ejemplares de igualitarismo democrático sino torpes nivelaciones desconocedoras de los valores intelectuales y morales, incongruencias de la carrera del profesorado en la Argentina, las cuales hacen posible que un escritor insigne, un ex-Rector de la Universidad de Buenos Aires, aun deba ganarse la vida, robándole horas preciosas a sus trabajos literarios, en la corrección de las haches sobrantes en los palotes de los niños. Un almirante encargado de mandar ciertas horas del día un remolcador no ofrece imagen más incongruente. Lo vi cumplir la muy humilde y enojosa tarea sonrientemente resignado.

A la cátedra universitaria había llegado antes de los 30 años. Primeramente enseñó en la Facultad de Humanidades de La Plata, llevado por otro grande argentino, Joaquín González. Allí organizó con sus alumnos en 1910 una recordable bibliografía de Sarmiento y llevó a cabo en 1916 una edición de las *Poesías* de Cervantes, en cuyo prólogo revisaba los juicios tradicionales sobre el autor del *Quijote* en cuanto poeta lírico.

Más tarde, desde 1919, dictaría como titular la cátedra de Literatura Castellana en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, donde dio ante auditorios numerosos, cursos intensivos sobre el mismo Cervantes, el *Cantar de mio Cid,* la lírica, los orígenes del teatro, la técnica de la prosa, el Siglo de Oro, los autos sacramentales, Lope y otros temas de parecido ahondamiento en las letras españolas. Pero con anterioridad había sido memorable el día en que inauguró en la misma Facultad la cátedra de Literatura Argentina, la primera que hubo en el país. La hizo crear para él Rafael Obligado, entonces vicedecano de la Facultad. Ambos, el poeta ilustre del *Santos Vega* y el de *La victoria del hombre,* leyeron el 7 de junio de 1913 conceptuosos discursos inaugurales, que publicó la revista *Nosotros.* En el suyo Rojas trazó los lineamientos de una investigación que daría origen a su obra mayor, *La literatura argentina,* título de la primera edición de su *Historia.* Avisó entonces que la fundación de la cátedra señalaba un nuevo rumbo en nuestra historia universitaria. Dijo: "El maestro que la inaugura esta tarde, deberá no solamente dictar sus lecciones, sino crear esa nueva asignatura sin bibliografía. Maestro y alumnos deberemos entrar en este nuevo campo de los estudios argentinos, disipando muchas leyendas, rectificando numerosos errores, desvaneciendo tradicionales prevenciones y descubriendo acaso valiosas noticias en olvidados archivos, como los que dejaron Segurola, Olaguer Feliú, Mitre, Lamas, Trelles, Bustamante o Juan María Gutiérrez". No se le ocultaban empero las dificultades, a las que oponía, no la presunción de su ciencia, sino la vocación patriótica y la experiencia literaria.

En páginas todavía inéditas de próxima publicación, yo he juzgado con rectitud, que no ha eludido los debidos reparos, la vasta obra que surgió de esa cátedra. No cabe tal juicio crítico en la semblanza que estoy trazando del colega y el amigo, siguiendo con libertad discontinuamente sus pasos. Pero debo oponerme a las opiniones ligeras que condenan frívolamente un esfuerzo excepcional por el mérito y los resultados en un ambiente literario nada propenso a la persistente labor diurna y nocturna. Aquí podría repetirse lo que escribió Fray Luis de León de cualquier posible censor de sus traducciones: "haga prueba de sí, y entonces podrá ser que estime mi trabajo más".

Lo cierto es que entre los críticos argentinos, Rojas ha sido el único que en la cátedra y en el libro dio unidad en un sistema orgánico, que superó el manual escolar y el libro de divulgación, a los juicios particulares sobre las obras y autores que llenan casi dos centurias de actividad literaria. Juicios los suyos, si no todos de igual valor, escritos con eclée-

tica comprensión de las más diferentes manifestaciones literarias, tal cual prometían la cultura y el gusto del crítico, formado en la confluencia de tan diversas corrientes artísticas o ideológicas como fue en la Argentina la iniciación del siglo presente. Su *Historia* no es propiamente una atrevida revisión de valores literarios, por más que no falte en los juicios franqueza, si atenuada por un legítimo sentido de la relatividad y por la simpatía nacionalista, no menos estimable en cuanto reduce a sus justas proporciones a más de un escritor excesivamente agrandado por el fetichismo patriótico. Pero es el basamento de la columnata. Con posterioridad se iría viendo cuáles eran las columnas sólidas del edificio. Pueden ser desechados, como tejidos con la materia de que están hechos los sueños, los mitos entre los cuales él se movía con paso lento y ademanes litúrgicos a semejanza de un hierofante en el tempo, por ser de discutible valor científico; con todo, seguirá siendo válido y útil el cuadro donde el historiador compuso y correlacionó las manifestaciones culturales y literarias argentinas y los factores ponderables que las han determinado. Los mismos que no se han reconciliado todavía con esta obra ingente, acuden a ella a escondidas y seguirán consultándola por largos años. Ya lo previó el autor cuando dio a luz en 1917 el primer tomo, relativo a los gauchescos. Advirtió: "Dentro de varios años habrán pasado a categoría de lugares comunes algunas noticias que aquí divulgo con las ideas del sistema estético que las ensambla y las explica. Muchos habrán ahijado noticias e ideas en que acierte; y no me querellaré de su actitud si no murmuran de algún pequeño error no corregido, fingiendo desdeñar el libro de que se sirvieron".

Una alusión desdeñosa y burlona de Groussac vale como sentencia inapelable para muchos, como si pudiera haberlas en materia literaria. La consabida condenación del floripondio sigue repitiéndose papagayescamente y sin examen, aun cuando puede desafiarse a muchos repetidores a que digan qué entendía por el tal floripondio Groussac.

Recordemos ante todo que aquella flor grande que solían figurar en los tejidos nuestras abuelas, de cuyo asiduo cultivo acusó Groussac malévolamente a Rojas, no fue referida propiamente a la *Historia de la literatura argentina;* sólo apareció en el "post-scriptum" que cerró la reedición de los famosos artículos polémicos sobre los *Escritos de Mariano Moreno,* cuando los reprodujo el año 1924 en el volumen titulado *Crítica literaria.*

Reaccionó Groussac en tal "post-scriptum" con su acostumbrada acritud contra la que calificó una "impertinencia" de Rojas, que por tal tuvo la alusión indudablemente irónica al tropezón que años antes había dado

el ilustre bibliotecario al conjeturar como autor del falso *Quijote* al valenciano José Martí, tropezón nunca consentido hasta el día de su muerte, a pesar de la prueba, en apariencia inequívoca, de Menéndez y Pelayo. La imagen del floripondio fue, pues, en ese pasaje, un recurso polémico de dudosa ley: una agudeza respondiendo a otra agudeza. Por lo que concierne a la *Historia de la literatura argentina* recordaré que pretendió ajusticiarla el crítico anciano y ya ciego, al final del malhumorado prefacio de aquel mismo libro, sin nombrarla, "después, dijo, he oído con resignación, dos o tres fragmentos de prosa gerundiana de cierto mamotreto públicamente aplaudido por los que apenas lo han abierto", por donde se consideraba autorizado para no seguir adelante, "ateniéndome por ahora, agregaba, a los sumarios e índices de aquella copiosa historia de lo que, orgánicamente, nunca existió". El juicio acerca del contenido era notoriamente injusto y además se fundaba en una inexactitud, pues no es cierto que "la primera y más indigesta parte de la mole", según la apreciación despectiva de Groussac, ocupara tres tomos de los cuatro de la primera edición, como él afirmó, estimándolos sin duda solamente por el tacto. Estos tres tomos, particularmente el segundo y el tercero, contienen algo más que balbuceos de indígenas o mestizos, remedos deformes de crónicas o poemas peninsulares y nociones bobas de etnografía y folklore", pues comprenden también "aquellas tentativas de emancipación espiritual que germinaría más tarde, a la par de la política, y al calor e influjo de esta misma", como el crítico, con forzada indulgencia y contradiciéndose con aquello de que nunca existió orgánicamente una literatura argentina, reconocía haber sucedido en nuestra historia literaria.

Para alcanzar la condensación de una literatura en pocos centenares de páginas hay que acometer la labor previa de acumulación y clasificación de los materiales, que es lo que hizo el profesor e historiador argentino, proyectando su mirada más allá de la crítica propiamente literaria, hasta abarcar la historia entera de la literatura entendida en sentido genérico y lato. El primero en saber qué tenía entre manos era él. Suyas son estas palabras: "Nuestra literatura colonial [...] no es sino documentación bibliográfica y hay que llegar a Juan Cruz Varela, un poeta de la Revolución, para tocar los aledaños del arte".

Pensemos ahora unos minutos sobre el floripondio y la no menos traída y llevada prosa gerundiana. En cuanto a estilos caben muchos, sin pelearse, en la hospitalaria república de las letras, sea democrática o aristocrática. Caben la grandilocuencia artística de Luis de Granada y el lenguaje familiar de Santa Teresa y Bernal Díaz, la cordial abundancia cer-

vantina, la elegancia florida de Solís, la variedad ingeniosa de Quevedo, la extrema concisión de Gracián. El estilo a la vez discursivo y lírico de Rousseau no es incompatible para el buen gustador con el analítico y preciso de Voltaire, ni la naturalidad de Manzoni lo es con la togada elegancia del Leopardi de las *Obrecillas morales*. Aquella labor de taracea del grande escritor franco-argentino, en donde el epíteto agudo —siempre el más feliz el de intención más satírica—, la frase oportuna, la cita rebuscada con fruición y vanidad de bibliófilo curioso, la definición lapidaria, el juego de vocablos travieso, el paréntesis, la nota, la reticencia, más interesante que el propio texto, conjunto sabio en donde mostrábase tanta paciencia como ingenio, tanto talento como cultura, mal se avenía con la prosa que le brotaba a Rojas "ex-abundantia cordis", aunque de períodos no mal cortados y lógicamente bien encadenados. Pero, vivir y dejar vivir. Sería muy aburrida la tierra si todos pensáramos y escribiéramos de igual modo.

Admito que el oído perciba cierta exuberancia en uno que otro pasaje de la *Historia de la literatura argentina,* y más en los libros apologéticos de la argentinidad; pero ¿dónde en esa historia el mentado floripondio? No negaré que el ojo experto pueda descubrir algunos desvanecidos en la trama, y qué le diremos a Groussac de Víctor Hugo? Afirmó, en definitiva, que la prosa de Rojas, no por ser en ocasiones oratoria, resulta gerundiana; y que si el crítico con su frase numerosa se desdobla a veces en conferenciante, sería injusto negarle, además de innegables elegancias de forma y persistente elocuencia, la precisión y concisión adecuadas cuando describe y define críticamente obras y autores. Cuando en el prólogo de *Eurindia* dijo haber trabajado reciamente la prosa, procurando lograr la mayor precisión y simplicidad con el deseo de poner en el menor número posible de páginas todo lo que necesitaba decir, no se engañó.

La verdad es que aquella frase despectiva trasuntaba, además del resentimiento ya dicho, acaso otros. Ignoro cuáles fueron las relaciones personales e intelectuales entre Rojas y Groussac con anterioridad a aquella fecha. Compruebo que en el magno banquete que los directores de *Nosotros* ofrecimos en 1919 al maestro de *Los que pasaban,* en el cual hubo destacadas personalidades de las letras y la política, no estaban ni Leopoldo Lugones ni Ricardo Rojas. Sí Alejandro Korn, José Ingenieros, Ramón Cárcano, Carlos Vega Belgrano, Julio Roca, Carlos Ibarguren, Atilio Chiáppori, Alberto Williams, Eduardo Aguirre, Ernesto de la Cárcova, Luis Berisso, Fernández Moreno, Enrique Dickmann, entre tantos ancianos y jóvenes. Verdad que la personalidad literaria del historiador del *Santiago*

de Liniers, del crítico de *El viaje intelectual,* del cronista viajero de *Del Plata al Niágara* no aparece tratada en el cuarto volumen de *La literatura argentina,* el relativo a "los modernos", pues Rojas adoptó el criterio, a mi juicio deformador de la historia, siendo la creación literaria argentina en buena parte contemporánea, de no escribir sobre los escritores entonces vivientes; sin embargo, a lo largo de toda la obra Groussac es tratado con el debido respeto, haciéndose mérito en ella de sus afirmaciones críticas y referencias bibliográficas. Dudo que en sus condiciones físicas "el francés desdeñoso y sabio", como por ahí lo calificó Rojas, haya podido examinar, como lo he hecho yo, el centenar o poco menos de referencias elogiosas que se hacen en la Historia de la literatura a sus juicios y trabajos bibliográficos y eruditos, tanto más careciendo la primera edición de índice de nombres; pero habrá bastado aquella alusión, unas pocas rectificaciones y una que otra reserva irónicamente cortés para ponerle los nervios de punta, cosa nada difícil. En fin: estos desencuentros son naturales en la vida literaria. Y para mí pienso que a Rojas no debía de haberle sorprendido la represalia tomada con su "impertinencia", pues él solía cobrárselas también (de carne somos) con amigos y enemigos. Ciertas omisiones injustificadas en su Historia, incluso en las noticias bibliográficas, confirman mi aseveración estrictamente técnica.

A pesar de las lagunas y errores de información que puedan señalarse en esta historia, el servicio prestado por Rojas a nuestra cultura es incalculable. En igual medida se han beneficiado con él la cátedra y el libro. A ese servicio agregó otros dos, con anterioridad y contemporáneamente: la publicación de la "Biblioteca argentina", que motivó una lamentable desavenencia con su amigo José Ingenieros, por haber éste acometido con pleno derecho hacia el mismo tiempo una empresa paralela en provecho de la cultura popular, y la fundación en 1922 del Instituto de Literatura Argentina, anexo a la cátedra de la Facultad. Las publicaciones de obras inéditas o mal conocidas, hechas bajo su dirección, y las monografías informativas y críticas inspiradas por él, si no todas de igual calidad, como compuestas muchas de ellas por alumnos bisoños en el oficio, muy meritorias más de una, por ejemplo las dedicadas a Martiniano Leguizamón por Julia Grifone, a Francisco Sicardi por Emma Napolitano, a Florencio Sánchez por Dora Corti y a Alfonsina Storni por María Teresa Orosco, han ampliado notablemente el conocimiento de nuestras letras. Agregaré los estímulos y contribuciones folklóricas, naturales, procediendo de quien aprovechó tanto material folklórico poéticamente vivido en la infancia

santiagueña, en su primer libro en prosa, *El país de la selva,* en el cual estaban en germen sus dramas *Elelín* y *La salamanca.*

He escuchado a censores que reputan sin objeto la exhumación de obras de escaso o ningún valor literario. Tal sentencia es inadmisible. Ninguna contribución a la historia de la cultura es superflua, que tales son esas publicaciones cuando no se las valore como piezas literarias. De mí puedo decir que la lectura del primitivo texto del *Juan Moreira,* pergeñado por José Podestá, y la de obras que jalonan la historia del teatro argentino durante el siglo diecinueve, inéditas hasta su publicación por el Instituto, o casi inhallables, me ha sido muy útil, ensanchándome horizontes culturales. No menos aprecio la reedición de los ensayos novelescos de Mitre, Gutiérrez, Miguel Cané, el romántico, y el narrador naturalista José María Cantilo, sin dar por ninguna de tales primicias más de cuanto vale literariamente. La función de los institutos de investigación universitaria es dar a luz y ubicar bibliográficamente los documentos. Rojas no la practicó torcidamente. Piezas no menos carentes de valor estético publican y comentan los investigadores de las literaturas europeas más insignes. La labor del historiador o del crítico vienen después.

No olvidemos que el sabio y elegante escritor Juan Pablo Forner calificó de cartapelón en loor de las bragas del Cid el poema venerable, que tanta ingenua belleza poética encierra, cuando por primera vez la publicó Tomás Antonio Sánchez en 1779. Me pregunto qué habría dicho Groussac, de haber vivido en 1832, cuando Paulino París publicó el *Roman de Berthe,* origen de todos los sorprendentes hallazgos relativos a la epopeya francesa. ¿Se habría afiliado al bando de los eruditos, siéndolo él de buena ley, o entre los literatos clasicizantes? También debió él preguntárselo antes de barrer desdeñoso, como lo hizo, los materiales recogidos en la historia de Rojas. El exigente escritor, harto sabía cómo las más notables historias de las literaturas europeas representan la sedimentación y depuración de innumerables materiales acumulados por pacientes pesquisas, materiales insignificantes por sí muchos de ellos; renunciando, sin embargo, a un prudente criterio de relatividad, no quiso o no supo aplicarlo a lo nuestro.

La sociedad argentina ha exhibido en cualquier tiempo, junto a cínicos "nietos de Juan Moreira", cuando no a miserables Lauchas (he aludido a dos pícaros de Payró, de diferente estofa), ejemplos superiores de dignidad y rectitud de conducta. "El Santo de la Espada", como bautizó Rojas a San Martín, paradigma de modestia y decoro, es el más famoso, no

el único de su talla en el campo moral. La vida llevada por Rojas, de estudio, trabajo, acrisolada honradez y renunciamiento a lo bullanguero y efímero nos exige, para ser justos, presentarlo asimismo como un ejemplo. Su indumentaria severa, su aire grave, con algo de pontifical cuando peroraba, sobre todo en la ancianidad, en círculos de discípulos o adictos, eran la corteza de una personalidad jugosa, familiar y cordial en la charla íntima, en la cual chispeaba el buen humor. En los tiempos en que más lo traté no desdeñaba la buena mesa. En su evocación de Becher recordó con nostalgia "los ágapes nocturnos en el restaurante Ferrari, célebre —escuchemos a este nacionalista— por sus tallarines y su Chianti importado directamente; en el Restaurante de Gando, insigne por sus anguilas marinatas y sus Nebiolos; en el Restaurante Bismarck, egregio por su choucroute y su Agua de Oro". Sus ambiciones nunca fueron de vuelo bajo. Si las tuvo altas, políticas, las manifestó batallando por grandes causas; no se lo vio ensuciarse en los entreveros de comité; de ahí que, salvo aquella candidatura a senador por la Capital en que puso tantas esperanzas la opinión ilustrada porteña, no ocupara, él, ciudadano eminente y respetado, catedrático universitario, escritor ilustre, orador elocuente, ningún lugar en las listas de candidatos de su partido. No digamos que porque era un hombre difícil; difícil sí, pero de sobornar con dudosos honores en trueque de la complicidad en banderías partidarias. Se justipreciaba por lo que valía y esto no podemos afeárselo como una debilidad moral a quien pulió su personalidad en permanentes nobles afanes, mirando hacia cosas grandes y no ruines. Fue honrado por su obra con muchos títulos académicos y universitarios, pero no sé que los haya solicitado codiciosamente. Puedo ofrecer como ejemplo un caso en el cual tuve intervención personal. Cuando el ministro Rothe, del gobierno "de facto", creó en 1932 la Academia Argentina de Letras, le fue ofrecido a Rojas uno de los sillones. Lo rehusó, como era natural que lo hiciera un adversario del movimiento de septiembre. Pasados los años, durante la presidencia constitucional de Roberto Ortiz, se pensó que él no debía estar ausente de la corporación, desaparecidos ya los motivos de la repulsa. Fue Carlos Ibarguren, presidente de la Academia, el más empeñado en incorporarlo y me encargó de efectuar las primeras gestiones personales. Rojas no se negó abiertamente, antes admitió su posible consentimiento. Pero cuando Ibarguren lo visitó para confirmar la aceptación, Rojas, si bien declarándose muy agradecido al honor que se le dispensaba y salvando la consideración que le merecía la Academia, declaró sencillamente que habiéndose negado la primera vez, prefería no volver sobre sus pasos.

En alguna ocasión he escuchado la queja de que no alentó a los jóvenes escritores como lo hizo generosamente Lugones en artículos consagratorios, desde el primero que publicó en 1908 sobre *El libro de los elogios* de Enrique Banchs. Aparte de que en mi opinión no se debe juzgar a un maestro por los elogios que dispense —actitud que en ocasiones más tiene de la lisonja que del estímulo útil, y me guardo muy bien de referirme a Lugones, perspicaz descubridor de poetas— sé que Rojas, sin prodigarse en efusiones epistolares ni ejercer la crítica militante, formó y alentó en su cátedra y fuera de ella a discípulos y escritores que todavía le están reconocidos. Yo puedo dar fe del empeño que puso en algunos casos para verlos sobresalir y triunfar.

He trazado los rasgos más característicos de la fisonomía intelectual y moral de Ricardo Rojas, corrigiendo mi enfoque personal con líneas y colores pedidos a su obra impresa. Sé muy bien que no forman un retrato acabado. Son apenas un borrón. El leve sombreado no tuvo otro propósito que darle a mi amigo figura humana y no de ídolo hierático. Al hombre lo conoceremos aún mejor apenas se publiquen sus memorias, prometidas en varios volúmenes. A juzgar por los recuerdos contenidos en su libro *Retablo español,* aquéllas serán de tanto interés como amenidad, uno de esos libros que perduran como *Recuerdo de provincia,* las *Memorias de un viejo,* de Víctor Gálvez, *Juvenilia, Los que pasaban* o los *Recuerdos literarios,* de García Mérou. Cuanto a su obra restante, que el ilustrado colega Enrique Anderson Imbert, en su breviario de *Historia de la literatura hispanoamericana* se apresura a despachar en unos pocos renglones desdeñosos, hasta, diría, malévolos, y una imagen zumbona, sin la menor referencia a la capital Historia de nuestra literatura, pienso que ocupará largos años la atención de los estudiosos. No querría haber dado la falsa impresión de que no siento respeto por sus doctrinas éticas, estéticas y sociológicas con relación al desenvolvimiento espiritual de la Argentina. Un pensamiento constructivo como fue el suyo, inspirado en el antiguo ideal de integración social de América y desenvuelto fervorosamente en muchos libros, no puede ser juzgado, cualesquiera que sean las disidencias que suscite, sin un serio examen. Éste excede el cuadro del presente artículo.

ROBERTO F. GIUSTI,
Academia Argentina de Letras.

Una visita a Ricardo Rojas

Allá por el mes de agosto de 1954, estando en Buenos Aires, pasé una tarde con Ricardo Rojas en su casa, hablándome de su labor y de sus ideas. Un resumen de lo que me dijo constituirá tal vez una documentación útil sobre el gran escritor argentino, quien por cierto en ese momento tenía la ilusión de conseguir el premio Nobel. Sabiendo que ese premio pocas veces se ha concedido con un amplio criterio intelectual, sospechaba de antemano que esa esperanza resultaría fallida.

Don Ricardo, a quien conocía desde hace muchos años, me recibió con su amabilidad habitual en su casa porteña en la calle de Charcas 2837, y después de atravesar el primer patio entramos en su despacho, donde nos sentamos a charlar. Hablamos primero del gran caserón donde estábamos, y cuya arquitectura me hizo pensar en los edificios del Alto Perú colonial por la mezcla de arte española con detalles que, a pesar de ser europeos muchos de ellos en su origen, se cultivaron con especial frecuencia y con curioso sabor local en los edificos construidos por obreros indios. La casa es una casa colonial típica, con un patio delante y otro atrás, pero entre los adornos del primer patio se ven unas sirenas clásicas que, cosa rara, figuran con frecuencia hasta en las iglesias andinas. A esta arte mezclada se le ha dado el nombre de arte mestiza, pero Don Ricardo no empleó ni una vez esa palabra. Dijo que la casa era una manifestación artística de "Eurindia", y me explicó lo que entendía por ese neologismo inventado por él. Es una especie de fusión entre lo indio y lo europeo, teoría un poco mística que no se presta al análisis científico. Hay en ella reminiscencias de Keyserling, y Don Ricardo emplea la palabra "telúrico", alrededor de la cual se ha formado todo un complejo ideológico-sentimental en Suramérica. El concepto de Eurindia corresponde a la teoría de la raza cósmica que José Vasconcelos desarrolló en el curso de un viaje por la América austral. Es una teoría que no responde a las

preocupaciones sociológicas de la Argentina de hoy, más italianizada y metida francamente en el cauce del mundo occidental. Hay que recordar que don Ricardo nació en Tucumán, donde se siente todavía la influencia de la cultura mestiza del Alto Perú. Don Ricardo me informa que la fachada de su casa bonaerense viene de Tucumán, pero insiste repetidamente que dicha casa no es colonial sino eurindia, siendo lo colonial, según él, la negación de lo eurindio. El arquitecto de la casa fue Angel Guido, ex-rector de la Universidad del Litoral y profesor de arquitectura en la misma Universidad, en Rosario. Ricardo Rojas me afirma que este gran amigo suyo es el arquitecto de Eurindia, de la misma manera que hay, según él, pintores y músicos de Eurindia. La casa se construyó hace un poco más de un cuarto de siglo, y es única en esa ciudad hoy totalmente afrancesada, europeizada y norteamericanizada en la arquitectura.

Hablando de su vida, don Ricardo afirma que no nació en Santiago del Estero, como lo creen muchos, sino en Tucumán, en 1882, y que su fe de bautismo está en lo que es hoy la catedral de Tucumán (en aquella época era una matriz que dependía del obispado de Salta). Por el lado materno, Ricardo Rojas desciende de una muy antigua familia de Tucumán. Por el lado paterno, viene de una familia igualmente antigua de Santiago del Estero. Cuando don Ricardo nació, sus padres se habían establecido por unos años en Tucumán, pero cuando tenía apenas dos años volvieron a Santiago del Estero, que el padre de Ricardo, Absalón Rojas, representaba como diputado en el congreso nacional.

Don Ricardo habla con emoción y voz vibrante de la ciudad de Santiago del Estero, y confiesa que sus ideas derivan sin duda de la influencia subconsciente que en él tuvo esa tierra donde pasó su juventud. Insiste en la antigüedad de Santiago, que llama "la madre de las ciudades". Poco después de la conquista del imperio incaico por Pizarro, los españoles establecieron Santiago como un centro desde donde podrían conquistar lo que hoy es la Argentina, sometiendo a los indios y repartiendo sus tierras. Don Ricardo afirma que esto correspondía a un plan preconcebido, pero no explica por qué los españoles escogieron un lugar tan inhóspito, que él mismo compara con la Palestina. Tal vez haya contestado más tarde a esta duda mía, diciendo que antes había abundantes bosques en la región de Santiago, bosques que fueron talados sin piedad por generaciones posteriores. El primer español que intentó fundar la ciudad de Santiago fue don Diego de Rojas, pero fue muerto por los indios, y más tarde Francisco de Aguirre pudo establecerse allí con cincuenta hombres y unos mil indios amigos. Con la excepción de Cuyo, que fue colonizada desde

Santiago de Chile, se puede decir que todas las ciudades argentinas derivan de Santiago del Estero. De ahí fueron fundadas las ciudades de Tucumán, Córdoba, La Rioja, Salta, Jujuy y muchas otras.

Don Ricardo fue un niño precoz. Gracias a su madre, Rosario Sosa, aprendió a leer a los cuatro años. Hizo sus estudios en Santiago hasta la edad de 16 años, sacando su título de bachiller, y entonces fue a Buenos Aires, donde se matriculó en la Facultad de Derecho. Después de cuatro años tomó parte en una huelga de estudiantes, y jamás quiso volver a las aulas. Se declaró "estudiante libre y perpetuo", y sólo regresó más tarde cuando lo llamaron como profesor. Llegó a ser decano y rector sin haber sacado título alguno. Ya no era el derecho lo que le interesaba, sino las humanidades. Siendo rector de la Universidad de La Plata Joaquín V. González, don Ricardo fundó en esa institución en 1909 la Facultad de Humanidades. Enseñaba literatura española, pero afirmaba la necesidad de crear cátedras de literatura nacional, es decir argentina, contra la oposición de los muchos que afirmaban que no había literatura argentina, ni siquiera hispanoamericana. Se hizo famoso don Ricardo con esta campaña a favor de la cultura nacional, y en 1925 fue elegido rector de la Universidad de Buenos Aires, regida en aquella época por la Ley Avellaneda, según la cual los rectores eran elegidos democráticamente. Más tarde se cambió este sistema, y los rectores fueron sencillamente nombrados por el gobierno nacional. Siendo rector por elección de 1925 a 1929, don Ricardo gozó de un gran prestigio y de una gran libertad. Hasta llegó a expresar públicamente su desacuerdo con el Ministro de la Guerra, cosa siempre peligrosa en un país hispanoamericano. Quedó como profesor de la Universidad de Buenos Aires hasta 1946, cuando la dictadura de Perón lo puso fuera de la Universidad, así como a la mayoría de profesores de valor de las Universidades argentinas.

A pesar de la persecución de la cual era objeto, don Ricardo continuó actuando como maestro de la juventud. Su casa quedaba abierta a los estudiantes, quienes acudían libremente a consultarlo y a trabajar en su biblioteca. Don Ricardo había escrito mucho —sólo su *Historia de la literatura argentina* tenía ocho tomos— y se dedicó ya a organizar sus trabajos para la edición completa de sus obras en unos 40 tomos que había empezado a publicar la casa editorial Losada.

Don Ricardo se había entregado a su obra literaria, sin pensar en la política o por lo menos sin afiliarse a ningún partido, hasta el golpe de 6 de septiembre de 1930, cuando los militares, inspirados por el ejemplo italiano, derrocaron al gobierno y echaron de lado la vida institucional,

XUM

sin hacer el menor caso de la Constitución de 1853, que se había convertido para los argentinos cultos en una cosa sagrada, como, por ejemplo, la Constitución norteamericana o la española de 1812. Viendo desairado al Partido Radical, que quería que se respetara la Constitución, don Ricardo no vio otra solución que afiliarse al Partido perseguido. Inmediatamente el Partido Radical, conmovido por el gesto muy noble de don Ricardo, lo nombró secretario general, y después presidente de la comisión política y presidente de la convención nacional. Se presentó como candidato a diputado, pero el gobierno desautorizó su candidatura, así como las de Alvear y Güemes. Le pasó algo semejante cuando quiso presentarse como candidato al Senado. Hasta en los momentos más difíciles, don Ricardo se mostró fiel a los ideales constitucionales.

Después de charlar de su vida política, don Ricardo y yo pasamos en revista su obra literaria. La primera obra que publicó fue un poema titulado *La victoria del hombre* (1903), poema en el cual exalta el triunfo del hombre sobre su medio físico y el comienzo del hombre como ser superior. Pero don Ricardo fue siempre más bien prosista que poeta, y escribía artículos sobre una gran variedad de temas en distintos diarios de la capital argentina. Algunos de estos artículos fueron reunidos en el libro que salió en 1904, bajo el título de *Cosmópolis*. Escribía además artículos sobre su especialidad, es decir, la literatura española. Algunos de sus trabajos fueron reunidos y publicados bajo el título de *El alma española* (1905). Todavía no había visitado a España. Las impresiones del viaje que hizo posteriormente a ese país se encuentran en el libro *El retablo español*. Su interpretación de España coincidía con la de su amigo Miguel de Unamuno. Veía la tragedia de un pueblo que, a pesar de sus valores humanos, no consigue ordenar su vida política. Don Ricardo atribuye eso al hecho de que España haya sido gobernada por dinastías extranjeras, primero los Austrias y después los Borbones, teoría que no puede aceptar el que escribe, ya que siempre es una solución fácil, *passing the buck*, como se dice en inglés, el atribuir las desdichas de un país a los extranjeros, teoría netamente nacionalista.

En 1906, Rojas publicó una serie de cuentos bajo el título de *El Ucumar* y *La psiquina*. El primero de estos nombres raros deriva de una leyenda de Santiago del Estero, y se refiere a un ser monstruoso, casi inhumano. *La psiquina* es el nombre que Rojas dio a un alcaloide como el del opio descubierto por aquella época, pero que produce efectos más sutiles que el opio. Esta obra, poco leída hoy, porque los *opium-eaters* no están de moda, tuvo bastante éxito, y fue traducida al inglés por el

norteamericano Peter Goldsmith, bajo el título *The Mysterious Alcaloid.*

Hablando de su obra *El país de la selva* (1907), don Ricardo se acuerda con tristeza y hasta con amargura de la transformación que ha sufrido la región de Santiago del Estero como consecuencia de la introducción de la vida comercial moderna. Habla con añoranza del algarrobo, que tanto significaba para el habitante primitivo de la región, y me cita sus versos "La cosecha del algarrobo". Los quebrachos fueron derribados para hacer durmientes para los ferrocarriles.

El nacionalismo telúrico de Rojas no le impedía buscar las vinculaciones de la Argentina con el mundo exterior; en esto también se parece a Vasconcelos. Estudió con mucha simpatía los países limítrofes de la Argentina, siendo recibido con gran cariño en el Brasil, país donde hay en general poca simpatía por la cultura argentina. Viajó por España, y en *Crónicas de Francia, Inglaterra e Italia* (1908), describe sus andanzas por aquellos países. Le interesaba la historia universal, pero siempre vista desde el ángulo argentino.

En 1908 Rojas publicó una obra difícil de juzgar: *La restauración nacionalista.* El uso de la palabra *nacionalista* siempre es peligroso, pero en aquella época no tenía el sentido peyorativo que tiene hoy, y parece que en la Argentina no designaba todavía a un determinado grupo político, con el cual es poco probable que Rojas se haya identificado. *La restauración nacionalista* es una crítica del sistema educativo de la Argentina, que él ve como una imposición extranjera que no se adviene al ambiente argentino. Rojas ridiculiza el sistema burocrático, verbalista, teórico, empleado en la instrucción pública argentina. Parece una crítica de la influencia francesa y española en la instrucción argentina. Rojas habla con simpatía de los métodos norteamericanos, pero tampoco quiere que la Argentina imite los Estados Unidos. Dice que la instrucción argentina debe adaptarse al ambiente argentino, pero nunca explica en qué consiste exactamente eso, ya que hay muchos ambientes argentinos. Esta actitud refleja el nacionalismo inconsciente pero muy fuerte de algunos intelectuales hispanoamericanos. Lo puedo comparar con la pregunta que un intelectual muy fino le hizo a un ingeniero guatemalteco, y que no dejó de sorprenderme: "¿Han encontrado Uds. una manera *guatemalteca* de construir carreteras?" Aunque es difícil decir exactamente qué es lo que preconiza Rojas, no hay duda que se opone a la instrucción puramente académica y europeizante que predominaba en la Argentina. Antes de Rojas, los pedagogos argentinos no habían formulado las preguntas fundamentales sobre el sistema de enseñanza utilizado en la Argentina.

La interpretación "nacionalista" de la historia argentina por Ricardo Rojas se ve en su amena narración *Blasón de plata* (1910), en la cual cuenta, como en un romance en prosa, el desarrollo de la Argentina (país de plata) desde la época de los indios. Describe las distintas tribus, su religión, y la variedad lingüística que representaban las tres grandes lenguas (quechua, guaraní, araucano) y los cincuenta y tantos dialectos. Cuando vino el hombre blanco hubo mestización, y, aunque el argentino de hoy es mucho más blanco que en el momento de la independencia, Rojas cree que hay un tipo físico argentino, una manera de hablar argentina, y hasta una psicología argentina. Tal vez sin darse cuenta, don Ricardo se estaba metiendo en ese asunto tan discutido por los sociólogos de hoy sobre las características nacionales. Los sociólogos que niegan la existencia de los tipos nacionales, y son muchos, estarían en total desacuerdo con las ideas de don Ricardo. Esto no quiere decir que dichos sociólogos tengan razón. Por lo general, están buscando leyes universales, y parece que les molesta la posibilidad de que haya diferencias nacionales fundamentales. En la época colonial, los argentinos vivían espiritualmente en el culto al rey y a la Iglesia Católica. Ese mito fue reemplazado con la independencia por el patriotismo que unía a los patricios y a los gauchos, a pesar de la distinción de su estado social. Parece que don Ricardo no previó o no dio importancia a la lucha entre la oligarquía y los descamisados.

La obra más voluminosa de Rojas es su *Historia de la literatura argentina,* cuyos cuatro tomos de la edición primitiva (más tarde llegaron a ser ocho) corresponden a los cuatro temas que constituyen la división fundamental de la obra. El primer tomo se titula *Los gauchescos,* y en él Rojas ha reunido todo lo que tenga relación con la literatura popular, no sólo del campo sino de la ciudad. Con su culto de lo telúrico y de lo eurindio, es natural que Rojas haya tratado primero este tema para darle una base popular a la literatura más culta. El segundo tomo, *Los coloniales,* describe los tres siglos de historia colonial e insiste en la evangelización del país, así como en el fenómeno que le acompaña, el triunfo lento del castellano sobre los dialectos indígenas. En la época colonial se formaron instituciones como el cabildo, que tanta importancia habían de tener en la historia posterior del país. Después de la independencia en 1810 vinieron las guerras civiles, que obligaron a muchos de los espíritus más finos a refugiarse en otros países. Sarmiento escribió su *Facundo* en el destierro, Alberdi sus *Bases,* y Echeverría sus obras doctrinarias. Es por esto por lo que Rojas puso el título de *Los proscriptos* al tercer tomo, que describe la literatura argentina del siglo XIX. La época moderna ha traído a la Ar-

gentina una vida tan variada que Rojas no encontró para el cuarto y último tomo otro título que *Los modernos*.

Los que quieren conocer la filosofía racial y telúrica de don Ricardo a la cual hicimos alusión antes deberían estudiar la obra *Eurindia*, que salió en 1922. Como estas obras teóricas son siempre las que sobreviven menos, *Eurindia* está casi olvidada hoy, aunque en su época tuvo bastante repercusión.

Hombre de múltiples facetas, don Ricardo se ha dedicado también al teatro. En 1929 estrenó un drama en verso *Elelín*, que tiene como fondo la entrada de Diego de Rojas en el norte de lo que debía ser la Argentina para establecer el pueblo de Santiago del Estero. Como dijimos antes, Diego de Rojas fue asesinado, pero don Ricardo utiliza ese episodio para describir el impacto de los dos pueblos que debían crear lo que él llama lo "eurindio" o "lo criollo". Su segundo drama *La casa colonial*, estrenado en 1932 con Eva Franco como primera actriz, también tiene un fondo histórico. Esta vez estamos en el año 1812, año de la conspiración de Alzaga que tenía como fin derrocar al nuevo gobierno patriótico. En su primer drama, don Ricardo describe la llegada de los españoles, en éste el fin del régimen español: sobre un fondo de pasión patriótica provocada por la lucha entre padres españoles e hijos criollos, se desarrolla una historia de amor, contraste que con algunas diferencias ha sido el tema de innumerables dramas y novelas en el mundo entero. Poco después del estreno de *La casa colonial*, se dio en el Teatro Cervantes, que es el teatro nacional de la Argentina, el drama de Rojas, *Ollantay*, basado en el supuesto drama quechua del mismo nombre, y que, claro está, nos lleva de nuevo a los albores de la historia de Eurindia. Entre los dramas de Rojas merece mención también la obra *La salamanca*, que cuenta una leyenda de magia y de brujería que atravesó el Atlántico con los españoles. Deriva de la conocida superstición según la cual en la ciudad universitaria de Salamanca, bajo la iglesia de San Cipián, había una especie de universidad diabólica. Don Ricardo dice que este drama que describe al Diablo como un profesor de ciencias ocultas es una especie de *Fausto americano*.

Tal vez sea el Ricardo Rojas biógrafo el que ha tenido más éxito, con sus vidas de San Martín y de Sarmiento. Su biografía del libertador, que salió en 1933 bajo el título *El santo de la espada*, ha vendido más de 200,000 ejemplares. Dice el refrán inglés, "Nothing succeeds like success", pero también se puede decir que no hay nada como el éxito para despertar envidias y críticas. Se podría haber criticado al libro de Rojas

por haber abusado de la palabra "santo", que al fin y al cabo es una palabra sagrada, y San Martín habrá sido muchas cosas pero santo no era. Sin embargo, que yo sepa, no se hizo esa crítica, mientras que los argentinos denunciaron con violencia el sacrilegio que representaba el deseo de Perón de dar a Evita el título de "santa" (aunque, como decimos Don Quijote y yo, las comparaciones son siempre odiosas). Los ataques contra el libro *El santo de la espada* vinieron de distintos lados. Don Ricardo había querido escribir una biografía popular de San Martín, que, siendo rigurosamente histórica, no llevara notas de pie de página y estuviera escrita en un estilo ameno. Los historiadores profesionales, con esa psicología de perro del hortelano que los caracteriza, pusieron el grito en el cielo, como lo hicieron por ejemplo contra Salvador de Madariaga. Para contestar a sus detractores, don Ricardo publicó un folleto titulado *Una lección de historia,* en el cual afirma que cada detalle de su biografía está bien documentado. También se molestaron los nacionalistas militares (que no hay que confundir con los nacionalistas a lo Ricardo Rojas). El grupo representado por Perón quiso hacer de San Martín su santo patrono, y Perón creó un culto oficial de San Martín, quien vendría a ser una especie de descamisado con uniforme. A este grupo les molestaba profundamente que la biografía más popular sobre San Martín, y al fin y al cabo la mejor escrita, fuera obra de un intelectual, de un radical, de un individualista que se había metido en la política porque le repugnaba el uso que hacían las espadas de la espada de San Martín, de un constitucionalista que despreciaba a Rosas (a quien los historiadores revisionistas estaban ensalzando), y que al contrario escribió otra gran biografía de Sarmiento para probar que la auténtica tradición argentina venía de San Martín por Sarmiento a los liberales de hoy, y no de San Martín a través de Rosas a Perón y a sus secuaces. El grupo peronista hizo todo cuanto pudo para impedir la venta de esta obra de Rojas. Otro grupo que se indignó contra don Ricardo fueron los venezolanos, y de manera especial Vicente Lecuna, quien, con una ausencia total de sentido filosófico, se molestaba profundamente si alguien no adoptaba una actitud de reverencia religiosa delante de la figura de Simón Bolívar, ya que él no permitía más que cantos y loores *ad majorem dei gloriam.* Ha habido una rivalidad inevitable entre Bolívar y San Martín para la primacía histórica. Vicente Lecuna no se entusiasmó con el éxito de la biografía de San Martín, y se puso netamente receloso cuando en 1947 don Ricardo publicó *La entrevista de Guayaquil,* donde se desarrollaba el tema ya indicado en *El santo de la espada,* es decir que, en esa famosa entrevista, San Martín mostró una actitud noble

y que no se sentía humillado delante del genio superior de Bolívar, como lo han pretendido algunos historiadores venezolanos. Lecuna no se pudo contener cuando poco después salió *San Martín y el Congreso de Panamá,* obra en la cual don Ricardo quiso explicar las razones por las cuales San Martín y el gobierno de Buenos Aires se decidieron a no tomar parte en dicho congreso. Lecuna denunció públicamente a Ricardo Rojas, cosa que éste naturalmente lamentó muchísimo.

Después del éxito del libro sobre San Martín, don Ricardo se dedicó con entusiasmo y con verdadera devoción al estudio de Sarmiento. Era muy amigo del nieto de Sarmiento, Augusto Belin Sarmiento (ya fallecido), quien llamaba a Rojas "el verdadero nieto de Sarmiento". Don Ricardo estudió con ahinco los cincuenta y dos tomos de las *Obras Completas* de Sarmiento que publicó este amigo, el nieto efectivo, carnal del gran enemigo de Rosas. En el curso de los años, don Ricardo publicó una serie de trabajos menores sobre Sarmiento, como, por ejemplo, sus libros *La condición del extranjero en América* y *El pensamiento vivo de Sarmiento.* Todos estos libros, monografías y artículos no eran más que un prólogo para la gran obra *El profeta de la pampa,* que salió en 1945, cuando el debate sobre Sarmiento había llegado a su punto álgido y cuando historiadores nacionalistas como Diego Molinari lo estaban atacando constantemente. Claro está que el libro no gustó a este grupo, aunque por otro lado la Sociedad Argentina de Escritores le concedió su gran premio de honor. Nótese que de nuevo Rojas da a su héroe un título religioso. Tal vez haya en el uso de la palabra "Profeta" una cierta malicia, como para decir que Sarmiento preveía el verdadero porvenir de la Argentina, a pesar del éxito transitorio que puedan haber tenido sus detractores alrededor del año en que salió esta biografía.

Don Ricardo ya conocía la persecución política, como se ve en dos obritas que tienen bastante importancia personal porque don Ricardo no puede hablar de ellas sin emoción. Después de la publicación de El *profeta de la pampa,* en 1946, dio a conocer una obra que había escrito mucho antes, en 1933, cuando otra dictadura lo persiguió. Se trata de *El albatros,* canto cívico en tercetos, que don Ricardo escribió en la prisión austral de Ushuaía. Escogió la forma dantesca del terceto para indicar que él se sentía como un Dante argentino, desterrado e indignado por los abusos de un gobierno corrompido. Un día, estando él en Santa Fe, lo tomó preso la policía, lo llevó a la isla de Martín García, y de allí un buque de guerra lo condujo a Ushuaía. No supo nunca de qué se le acusaba, no hubo proceso ni denuncia ni nada, aunque en otra ocasión don Ricardo

fue procesado por "desacato", término que emplean muchos dictadores hispanoamericanos para disfrazar el abuso de la fuerza, como observa con justicia la víctima. Todo esto se pudo hacer porque estaba la Argentina en estado de sitio, y don Ricardo se vuelve elocuente también cuando denuncia este otro pretexto que utilizan los caudillos hispanoamericanos para maltratar a la población. Una noche, estando don Ricardo en Ushuaía, los esbirros del gobierno allanaron su casa, sin que su pobre mujer se los pudiera impedir. Por fin, sin explicación alguna, la policía llevó a don Ricardo a Buenos Aires, y sin una palabra, lo dejó de noche en una calle solitaria. Otra obra que don Ricardo escribió en Ushuaía fue un tratado en prosa titulado *Archipiélago,* en el cual Rojas describe esa región casi desconocida de la Argentina austral, y pregunta por qué el gobierno no hace nada por desarrollarla.

Después del período peronista, Ricardo Rojas tenía el derecho bien ganado de descansar, pero sigue trabajando, poniendo un capítulo final a su obra. Tal vez ya hayan salido a luz tres obras autobiográficas que serán muy útiles para los que quieran estudiar la vida de este notable argentino. La primera es la biografía de su padre, que tomó una parte activa en la vida nacional; la segunda una descripción de la infancia y juventud de don Ricardo en Santiago del Estero; la tercera, titulada *Entre bohemios y doctores,* cuenta su llegada a Buenos Aires como estudiante, y nos da una visión de cómo era la capital argentina en aquella lejana época.

Así terminó la larguísima conversación que tuve con don Ricardo. Ya conocía su vasta obra, y también lo conocía a él, pero quería hacerle una serie de preguntas sobre su vida y sobre sus libros. Es probable que este artículo no traiga al lector el calor humano de la entrevista. En este mundo mecanizado donde los profesores y hasta los escritores van a congresos aburridos para leer trabajos insignificantes en voz monótona, sin que nadie se atreva a decir que todo eso es una parodia de la vida intelectual, es un placer visitar una casa amena (en vez de un despacho universitario) y poder charlar con un conversador sumamente fino, cortés, bien informado y que sabe hablar. Este era uno de los aspectos esenciales de la civilización occidental. Me temo que, cuando vuelva a Buenos Aires, conozca una vida académica más "moderna", y que tenga que conversar con profesores-empleados (como muchos que conozco en Estados Unidos), y que nuestra conversación se parezca a la visita de un agente viajero a un pequeño comerciante para venderle una caja de jabón. Tal vez sea justo que le hayan torcido el cuello al cisne (creyendo que era papagayo), pero, ¿por qué cree este mundo progresista que es progreso cortar los hilos

de la conversación culta, y que la vida culta no tiene nada que ver con la vida universitaria? Seamos, pues, fieles no sólo a don Ricardo Rojas, sino también y sobre todo a la manera de vida que él tan dignamente representa.

RONALD HILTON,
Universidad de Stanford.

La *Historia de la Literatura Argentina* de Ricardo Rojas

1. Quienes en 1912 iniciábamos estudios universitarios en Buenos Aires conocíamos de lejos o de cerca a Ricardo Rojas y habíamos leído varios de sus trabajos: *La Nación* los acogía. Y como esos primeros decenios del siglo heredaban del precedente la consideración que, difusamente y sin demasiados compromisos, se tributaba al "intelectual" —aunque el intelectual malviviera si fiaba sólo en su pluma—, sentíamos admiración por cuantos daban lustre de cultura a nuestra Argentina agropecuaria. Entre ellos, por Rojas, entonces treintenario.

Los más renombrados escritores jóvenes, ya de precoz madurez en sus inclinaciones poligráficas, llamábanse Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Ricardo Rojas. Otros de sus coetáneos eran únicamente escritores o únicamente hombres de acción que, cuando más, cultivaban la oratoria con vistas a la política. En cambio, Lugones, Ingenieros y Rojas removían ideas a la manera de Roberto J. Payró, Juan B. Justo, Alberto Ghiraldo o, luego, Mario Bravo. El afín de aquéllos era y es, en el Uruguay, Emilio Frugoni, escritor y político. Y así ocurría durante los decenios primiseculares porque en esta zona rioplatense se solían entreverar las ideologías de avanzada —socialismo y anarquismo— con los nuevos moldes que el modernismo fraguaba en el verso y la prosa de América. Darío, herrero máximo residente en Buenos Aires del 93 al 98, había llevado el idioma al más alto grado de maleabilidad para la orfebrería de verso y prosa. El año antes de embarcarse hacia España presagiaba, en su artículo "Un poeta socialista", la triunfal carrera de Lugones. Y éste, voluble y proteico, empuñaba a poco el cetro de la lírica platense, que quizá pudo ocasionalmente disputarle su cofrade montevideano Julio Herrera y Reissig. Desde los feudos vecinos de la ciencia o de las ciencias —neuropsiquiatría, psico-

XUM

logía, criminología— llegaba Ingenieros a la heredad de las letras con su *Psicopatología en el arte,* título requerido a Enrique Ferri, y con sus crónicas y notas de viajero: *El impuesto del mar, La morfina de España, Las manos de Eleonora Duse,* etc. Y no tardaría en invadir otros feudos vecinos, siempre con gran acopio de regimentadas lecturas y siempre con rauda facilidad especulativa. Lugones e Ingenieros, amigos en su juventud, habían publicado juntos un periódico, *La Montaña,* de incendiaria prédica antioligárquica. Y Rojas, liberal muy siglo XIX, lograba ensamblar sus ideas, nada revolucionarias en el sentido europeo del término, con las de un nacionalismo de raigambre indianista. Henchido de unción, vaticinaba el mesianismo de esta América, destinada a engendrar una civilización y una cultura alimentadas con sus propios jugos. Latía esa unción casi mística en su corazón de mediterráneo: nacido en Tucumán, ciudad de azahares, su estirpe arraigaba en la vecina Santiago del Estero, ambas del noroeste argentino. Y él, sin la tensa y silbante *s* de los santiagueños, peculiaridad prosódica que acaso había perdido en los fisgadores medios estudiantiles de la capital y en sus andanzas por el Viejo Mundo, se asía afectivamente al fuerte tronco del padre, D. Absalón, varón de luces y de mando en su terruño reseco, cuyos algarrobos, "crespos de vainas doradas", iba a cantar el hijo poeta.

Muchos de nosotros veíamos a Rojas por la calle, en alguna redacción o en el teatro, en el recién inaugurado Colegio Nacional Belgrano, donde enseñaba literatura o, incidentalmente, en alguna comida de escritores. Frecuentaba aún los círculos literarios, de los que se alejó en los postrimeros lustros de vida. Además, diarios y revistas del país difundían su retrato: una cabeza de rasgos enérgicamente diseñados, como tallados a escoplo, tez broncínea, ojos de carbono, lacia melena aleonada, en la que —según dijo— le iban "pintando las canas" indiscretas hebras prematuras. Elástica la figura elegante, coronada por aludo y copudo sombrero de augur. Bien sabíamos que, en los trasfondos de su espíritu confesábase dominado por aquel demonio interior de los antiguos que, al parecer, le dictaba estrofas y romances. Pero a la inspiración irrefrenable, añadía Rojas la incesante lectura de todo lo nuestro, la pesquisa en bibliotecas y archivos apenas visitados por los escritores de su misma promoción, la reflexión sobre cuanto concernía a nuestra nacionalidad, para descubrir las verdaderas huellas de lo autóctono en las marchas ya cumplidas y para que no nos extraviáramos en las que debíamos reemprender. Le interesaba el pasado de la patria, pues quería interpretar nuestro presente —según él, más de factoría fenicia que de pueblo con orgánica unidad— y anhe-

laba, sobre todo, señalarnos el mejor derrotero futuro. Había algo de arúspice en su prédica y mucho de sacerdote en su ademán. Mas tales exterioridades, bastante hieráticas, se desvanecían en la rueda amistosa, caldeada por Rojas de sonriente cordialidad, de bien dosificada gracia irónica, de raudalosa fluencia verbal. En lo último se asemejaba al cordobés Lugones, decidor beligerante, cuyas palabras le brotaban gatilladas en retahila sin fin. Y en esto se diferenciaban los dos del Ingenieros campechano, travieso, burlón, desconcertante, resuelto siempre a no darse importancia, de seguro para combatir el acartonamiento de muchos compatriotas que, sin tenerla, se la daban.

Del interés de Rojas por el pasado nacional quedaban evidentes muestras en sus libros de juventud y en la reedición de nuestros "clásicos", exhumados para su "Biblioteca Argentina". Uno de esos clásicos, Luis de Tejeda, gongorizante autor del *Peregrino en Babilonia,* fue descubierto por él cuando desempolvaba infolios en nuestros desorganizados archivos. Y esa "Biblioteca Argentina", a partir de 1915, reimprimía textos que no estaban al alcance del lector medio y a cada uno de los textos, expurgados prolijamente, anteponía Rojas la necesaria advertencia o el prólogo esclarecedor o el estudio crítico aleccionante. Fueron, las suyas, ediciones insólitas en América para aquellas fechas. Y aunque entraron en competencia con las muy económicas que a la sazón lanzaba al mercado "La Cultura Argentina", bajo la dirección de Ingenieros, ha de convenirse en que las de Rojas tenían otra calidad por la cuidada revisión del material ofrecido al público. La amistad de ambos se enfrió momentáneamente, pues la empresa editorial común de que alguna vez habían hablado bifurcábase de improviso. El episodio suscitó breve polémica en las columnas de *La Nación* bonaerense. Mas quienes hemos tratado a uno y a otro y disponemos de suficiente ecuanimidad para juzgar ahora sus vidas dispares, no admitiríamos como de posible subsistencia la colaboración de los dos en tan útil iniciativa: muy claro vemos que el nervioso dinamismo a lo Sarmiento de Ingenieros, mal podía avenirse con la cautelosa labor de Rojas, digna de un aventajado discípulo de aquel Juan María Gutiérrez que tanto hizo por ordenarnos las letras de América. Permítase el aproximado símil retrospectivo dentro del elenco generacional de nuestros proscriptos heroicos, los de la época del tirano Rosas.

Lo cierto es que, volviendo al quehacer de nuestro autor, había diversos motivos, valederos y concordantes, para acordarle en 1917 amplio crédito como historiador de nuestra literatura. Databan de tiempo atrás *El país de la selva, La restauración nacionalista* y *Blasón de plata.* De

1916, *La argentinidad*. Dirigía la "Biblioteca Argentina", en cuyos tomos —prefacios, textos y notas— se aquilataba su mucho saber y su curiosidad de bibliófilo y cómo los interrumpidos estudios jurídicos de la mocedad —aunque él les retaceara peso en la formación propia— le habían adiestrado para la valoración crítica de las pruebas en fechas y precedencias, en fuentes, influencias, contagios e imitaciones, en estilos de escuela y de época. A todo ello sumaba Rojas su interés por la historia de Hispanoamérica; su acucioso fervor por desentrañar de la tradición oral y escrita las auténticas voces telúricas de los Andes, de la zona norteña, del litoral atlántico, de la pampa, de nuestra olvidada Patagonia; el temblor religioso con que auscultaba el alma de América para saber qué le ocultaba esa América del pasado, qué confusa algarabía se escuchaba en la Argentina del presente y qué futuro aguardaba a la nacionalidad en la hermandad latina del continente, tema, este último, que desenvolvería luego doctrinariamente en *Eurindia*. Tenía entre manos para ajustarlos y repulirlos en su "Biblioteca", los textos de Moreno, Monteagudo y Gorriti, de Echeverría, Alberdi, Sarmiento y Hernández y nada esencial le faltaba para escribir la obra magna y documentar, ante connacionales y extraños, que muy legítimamente podía hablarse ya de una literatura argentina, negada por Mitre treinta años antes para la vastedad de la América hispana. Y esa obra magna de Rojas mereció en 1923 el Premio Nacional de Letras. Me place recordar que Ricardo Monner Sans formaba parte del Jurado que lo discernió. Y me place recordar, asimismo, que al año siguiente de morir mi padre y maestro, Rojas le dedicó una semblanza cordial y, creo, justiciera.

Hacia 1917 tal era, en apretada e incompleta síntesis, la labor de Rojas, publicista. Y su labor docente también avalaba la seguridad con que iba a afrontar la proyectada *Historia*. Desde 1912, en efecto, buscaba el modo de abrir picadas en la maraña de las letras argentinas. Al año siguiente, la Facultad lo designaba para ocupar la cátedra que acababa de incorporar a su plan regular de estudios. Proveía el cargo con quien, carente de título universitario, disponía de promisorios antecedentes como investigador y expositor didáctico. Y no es ocioso puntualizar de paso que, corridos dos decenios, la Universidad de Buenos Aires le otorgaría el doctorado "honoris causa".

2. Precisamente en 1912, al presentar su "memoria" para optar a la cátedra, Rojas destacaba los elementos primordiales de nuestra literatura o, con alguna mayor extensión, de la literatura rioplatense. Abarcaba ésta

cuatro siglos, y téngase en cuenta que durante ellos en las letras del Plata y, por supuesto en las de Hispanoamérica, se reflejaron los períodos correspondientes a los de España o, a veces, a los de Europa. Con respecto a los de España y a través de cuanto aparejaba para nuestros países la dependencia política, sirvió de trasmisor directo y poderoso el compartido idioma. Con respecto a los de Europa, el influjo ejercido por escritores extranjeros, preferentemente franceses. Notablemente menor el de los ingleses, italianos y alemanes. Se produjo así un clasicismo americano, harto desvaído, mientras los siglos de oro españoles ofrecieron temas de inspiración y recursos formales a los escritores de Indias. Y, a partir del XVIII, se aclimató un neoclasicismo de trasplante, sujeto a muy rígida normativa. Y ya desde 1830 el movimiento romántico liberó teóricamente de modelos y de reglas a Hispanoamérica. Teóricamente, digo, porque en Hispanoamérica se imitó a Hugo, Lamartine y Chateaubriand y a Goethe, Schiller y Byron. Y en Hispanoamérica fueron también elogiosamente citados los remotos precursores ilustres, desde Shakespeare hasta Lope y Calderón. Y en Hispanoamérica no tardó en repercutir el romanticismo español porque se leían los poemas de Espronceda, los artículos costumbristas de Larra y, luego, la torrencial obra en verso de Zorrilla. Pero Hispanoamérica, por aplicación de los principios románticos y —nótese bien— por natural irradiación de los movimientos de emancipación política, logró dar peculiar entonación a algunas de sus mejores obras: valga como ejemplo confirmatorio nuestro *Facundo*. Y es fácil comprobar que el romanticismo de Esteban Echeverría fue sincrónico del español, apenas anticipado éste en polémicas locales, en ocasionales traducciones del inglés y el alemán, acogidas por periódicos —*El Europeo*, de Barcelona, entre ellos— con anterioridad a 1830. Puede, pues, afirmarse que el romanticismo rioplatense no recibió del español su impulso inicial.

Medio siglo después, Hispanoamérica se adelantaría a España en la renovación de verso y prosa, circunstancia anotada por Rojas en su *Historia* y expuesta con clara argumentación por Pedro Henríquez Ureña desde la cátedra y en estudios y libros: según decía el gran maestro dominicano, eran esos americanos de distintas latitudes, desde Martí y Gutiérrez Nájera hasta Casal, Silva y Darío, los que empezaban a escribir "de otra manera" entre 1882 y 1896. A poco, la *Antología* de Federico de Onís ilustraría tal aserto. Mas esa "otra manera" provenía de contaminaciones de muy diferentes orígenes: ya de Poe y su descendencia francesa; ya de Heine y sus traductores españoles y americanos; ya del parnaso y el simbolismo que París exportaba en todas direcciones; ya de autores que en Italia o

Portugal o Estados Unidos manifestaban lo suyo con muy insólita expresividad, como aquellos *Raros* que Rubén Darío divulgó entre nosotros del 93 al 96. Si Hispanoamérica seguía viviendo de préstamos concertados en el mercado internacional de las letras, el del modernismo aparecía bajo signo diferenciador, pues combinaba químicamente ingredientes de retortas diversas y los vertía en alambiques de fabricación propia. Mas, a la postre ¿sólo restaba esta veta finisecular para la creación genuina en la América hispana y, dentro de ella, en la cuenca platense?...

He reseñado abreviadamente la evolución de nuestras letras a fin de recalcar que, en el bienio 1912-13, Rojas se planteaba el complejo problema de distinguir en ellas las características primordiales, exteriorizadoras de su más recóndita esencia. Y para desentrañarlas recurría en parte a las indagaciones hechas por varios predecesores y, fundamentalmente, a sus indagaciones personales. Era menester examinar todo el material reunido y ver si aun esa literatura de reflejo o de trasplante se revestía de colores y matices nacionales, si, independientemente de ella, había en la literatura rioplatense una porción de germinación autóctona y si en esta germinación podía rastrearse, dentro de esa literatura, "la ley oculta del proceso histórico y la pragmasis de nuestra propia estética". Imbuido Rojas del concepto que el historicismo del siglo XIX impuso a la crítica literaria, quería *ver* "la literatura argentina como una función de la sociedad argentina", porque cualquier literatura trasparenta "la conciencia colectiva de un pueblo". Y con este enfoque que cien años antes Mme. de Staël no hubiera desechado, Rojas se aprestaba en 1917 a escribir un "ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata".

Los rumbos o perspectivas para seguir el desarrollo de esa literatura recibida de fuera podían, sucesivamente, apuntar hacia el clasicismo y el neoclasicismo, hacia el romanticismo, hacia el modernismo. Si se hubiera embretado Rojas en las denominaciones usuales, su enfoque habría mantenido la terminología empleada por los manuales destinados a estudiar la literatura de habla española entre los siglos XVI y XIX. Pero logró contemplar ese proceso temporal con lente americano y, más cerradamente, rioplatense. De ahí que, sin borrar caprichosamente la división externa en períodos históricos, designara uno de esos rumbos con el título de *Los coloniales*. Sin borrar, repito, la división, pero corrigiendo la cronología, pues los fenómenos literarios, internos en la vida social de un pueblo, no acomodan con estrictez sus variaciones a las vicisitudes de índole política. ¿Cómo ignorar que nuestros últimos escritores "colonia-

les", de neta filiación neoclásica, llegan hasta Juan Cruz Varela, poeta y dramaturgo desaparecido en 1839, suerte de Quintana argentino que dio destellos literarios al ilustrado régimen rivadaviano?

Vistas así las letras nacionales que se ajustaban a los patrones del clasicismo y del neoclasicismo, arrancaban de la conquista española, florecían durante la era virreinal y se prolongaban en la época revolucionaria y, aún, postrevolucionaria, cuando ya se había afianzado la emancipación política rioplatense. Era, pues, la de los coloniales una dilatada etapa de literatura hispana en territorio americano.

Consistió el segundo acierto de Rojas en no utilizar el calificativo de "romanticismo" para otro de sus rumbos o perspectivas. En efecto: aunque según la repetida fórmula huguiana, "el romanticismo no es sino el liberalismo en literatura" y aunque muchos de los románticos europeos y americanos se cobijaron bajo los lemas de la Revolución Francesa, no fue necesario que todos se alistaran como combatientes en pro de la libertad de su patria, subyugada por un tirano. Aquí, sí lo fue: Echeverría, Juan María Gutiérrez, Alberdi, Sarmiento, Cané padre, Vicente Fidel López, Mármol, Mitre y algunos más nacieron entre 1805 y 1821 y, desde el destierro, lucharon contra Rosas con las armas a su alcance. "Mientras el dolor de la patria —decía Rojas— les unió en el destierro, todos formaron una sola familia. Pocos sucesos hay tan hermosos como la emigración del tiempo de Rosas, ni tan eficaces como enseñanza para edificar a la juventud de las aulas en el culto de la patria, de la belleza y de la libertad".

Estas circunstancias nacionales hicieron que la cultura, asfixiada en la Argentina, buscara oxigenarse en otras naciones —preferentemente el Uruguay y Chile— y por eso denomina Rojas "período de la proscripción y no de la tiranía" al que media políticamente entre 1838 y 1852 y que, literariamente, se extiende desde 1830, fecha del retorno de Echeverría al país, hasta 1880, fecha de la capitalización de Buenos Aires y cifra redonda para situar a la generación que, promediando los treinta años, se constituía con los hijos de aquellos padres. Hijos del espíritu todos. Y, algunos, hijos de la sangre: Miguel Cané (hijo), Lucio Vicente López, Bartolito Mitre, nacidos en el exilio.

Llamarlos románticos hubiera sido reducir su significación dentro de nuestro ambiente literario, pese a que entre 1838 y 1852 Echeverría escribió *Los consuelos* y las *Rimas*, Sarmiento el *Facundo* y Mármol sus *Cantos del Peregrino*. Llamarlos liberales hubiera sido reducir también su signifi-

cación, pese a que, en el mismo lapso, Echeverría escribió su *Dogma socialista* y Sarmiento aquel libro extraño y polifacético y Alberdi las *Bases* para nuestra Constitución del 53. Toda esta producción y la restante que aquí omito, fue de muy diversificada urdimbre intelectual y apareció fuera del país: literatura de los proscriptos porque en la proscripción se asiló la cultura argentina. Y esa literatura, cargada de liberalismo y teñida de romanticismo, se localizó en órbita geográfica extranacional y, cuando combatió al tirano, se encrespó de denuestos en la prosa periodística de los desterrados, en los versos flojones de Echeverría y en los hirvientes y agoreros de Mármol. Las estrofas de éste recordaban, ya las de aquel Espronceda de la "Canción del pirata", y a las muy polimétricas de aquel Zorrilla de "La azucena silvestre". Como los cuadros costumbristas de nuestros proscriptos, sobre todo los de Alberdi, recordaban los de aquel Fígaro español, cuya prosa se remedaba por entonces en tierras platenses.

Otro acierto de Rojas —fácil acierto en este caso— fue el de no agrupar a los escritores del 80 y sus seguidores bajo el rótulo de "modernistas", que hubiera sido notoriamente inapropiado para ellos, a pesar de que del modernismo recibieron varios, alrededor del 900, cierta superficial influencia. Sin embargo, no fue el modernismo, ni podía serlo dos decenios antes, su denominador común.

Los del 80, de vida más regalada que la de sus padres, cultivaron la novela, el cuento, el ensayo y se aficionaron a coleccionar buena parte de su producción en libros de la más surtida miscelánea. Admiraron a los franceses, de Taine a Renan y de Balzac y Flaubert a Zola y France, a los ingleses, en particular a Dickens, y leyeron de tanto en tanto a los italianos. Muy de paso a los españoles, de Galdós y Valera a Alas y Blasco Ibáñez. Varios de ellos afinaron el gusto literario en su frecuente rodar de viajeros. Algunos ocuparon cargos diplomáticos. Todos revelaron interesarse por el ancho mundo de la cultura, acaso porque el mundo empezaba ya geográficamente a achicarse, y Buenos Aires a dejar de ser, municipalmente, *La gran aldea* de años atrás, que Lucio V. López nos describía el 84.

Prevalecía a la sazón el positivismo, aprendido en Comte y en Spencer. Su proyección literaria originaba la novela realista, mechada de costumbrismo local, o, a veces, la novela de visibles toques naturalistas. Quizá Rojas se excede al sentenciar que Zola tuvo aquí lectores, pero no "verdaderos prosélitos", pues Sicardi, Cambacères, Martel, Podestá, García Mérou y aún el ya citado Lucio V. López adoptaron procedimientos de compo-

sición, recursos de técnica y hasta modalidades de estilo procedentes del naturalismo francés. Algo semejante aconteció a principios de siglo en el teatro con Florencio Sánchez y Roberto J. Payró. Bastantes menos con Gregorio de Laferrère. Los poetas, en cambio, ofrecieron un cuadro muy matizado en las diferentes promociones aparecidas alrededor del 80 y en los lustros siguientes: Andrade y Ricardo Gutiérrez, Guido Spano y Rafael Obligado, "Almafuerte", Leopoldo Díaz, Lugones, Carriego, Banchs, etc. Nuestras antologías prueban cómo en el 80 resonaban todavía ecos románticos en la lírica argentina, algunos de timbre muy nacional, y cómo, a poco, resonaría el dispar vozarrón de "Almafuerte", la modulada voz de Díaz, parnasiano de inconmovible fe, el multísono registro de Lugones, la voz velada de tristeza en las notas suburbanas de Carriego y la que se ahilaba de pureza expresiva en las estrofas de Banchs.

Bien se colige que no todos esos escritores, y los demás que aquí omito, podían calificarse de modernistas. Rojas eludía hablar de varios de ellos porque aún vivían y prefería elegir para ese conjunto un cómodo "título de simple valor cronológico": los modernos. Pero si quería enjuiciar serenamente cuanto hicieron en distintos géneros literarios los desaparecidos, era menester situarse a mayor distancia, y Rojas, de 1917 a 1922, estaba demasiado cerca de figuras correspondientes a ese pasado inmediato, varias pervivientes. De ahí que *Los modernos,* por "razón de materia" según suele decirse en derecho, no ofrezca solidez equivalente a la de los otros tomos de su *Historia.*

3. Se había iniciado ésta con *Los gauchescos,* filón literario rioplatense que el profesor iba a estudiar en el curso de 1913. Su contenido total, desde los balbuceos del folklore hasta el poema de Hernández —culminación de los temas gauchescos que luego trasmigran a otros géneros—, brindaba al investigador las posibilidades de un minucioso rastreo; al ordenador de sus resultados, la satisfacción de organizar esa masa informe que constituía el acervo casi exclusivo de ambas orillas del Plata; al teorizador de nuestra integración nacional, la oportunidad de observar, sucesivamente, los aportes con que el indio, el conquistador y el gaucho contribuían a enriquecer aquel filón literario. "Una literatura nacional —decía Rojas— es fruto de inteligencias individuales, pero éstas son actividades de la conciencia colectiva de un pueblo, cuyos órganos históricos son el territorio, la raza, el idioma, la tradición. La tónica resultante de esos cuatro elementos se traduce en un modo de comprender, de sentir y de practicar la vida, o sea en el alma de la nación, cuyo documento es la

literatura". De indio, conquistador y gaucho descendían los criollos de hoy. Pero, a partir del 80, otros argentinos descendían de inmigrantes aquí radicados. Estos nuevos injertos étnicos, los de la nutrida segunda colonización, fueron considerados por Rojas en el tomo de *Los modernos,* mas, empeñado en forjar una doctrina indianista, exageró la subsistente pujanza de aquellos cuatro elementos, especialmente el terrígeno. Nada fácil pronunciarse sobre la plena exactitud de tan ambiciosa lucubración.

Aceptable en cambio que, parejamente a cuanto ocurre en otros pueblos americanos, sean en la Argentina poderosos factores de homogeneización los cuatro elementos antedichos. Estos factores influyen en el inmigrante y su progenie, pues excluidos algunos europeos y asiáticos que nos llegan de determinados países, los demás se funden a poco con los nativos de América. El territorio hace suyos a casi todos; los inmigrantes pierden paulatinamente las costumbres heredadas y las características originarias, psíquicas y mentales, y amalgaman sus razas diversas con la nuestra, si es que de razas puede hablarse todavía en este enorme crisol humano de América; sustituyen los respectivos idiomas por el español más o menos regional que aquí utilizamos y algunos de esos inmigrantes entran en contacto con la tradición del pueblo donde viven. Sus hijos y nietos se sienten uruguayos o chilenos o argentinos. Y a veces los mismos trasplantados a nuestro suelo, declaran su condición de españoles o italianos "acriollados". Dicho esto, preguntémonos si en vasta escala puede lograrse esa recuperación de lo fidedignamente autóctono, esa suerte de "restauración nacionalista" por medio de una educación que ha de abastecerse en nuestras secretas fuerzas telúricas. Y preguntémonos si puede asegurarse que la doctrina indianista de Rojas, aun reducida a su prístino sentido geográfico, se hará carne en tan heterogénea masa inmigratoria o, siquiera, en cuantos de ella nacen. Cabe dudarlo.

En escala menor, sí puede hablarse de criollismo y no de indianismo. Porque lo menos, el criollismo, es una de las formas de la adaptación, incoercible ley biológica. Pero el criollismo, que es además un fenómeno social de contagio, depende en buena medida de la altura mental de cada remesa aluviónica, de la acogida que a ésta dispensen el régimen político y las leyes del país, de los establecimientos públicos donde se eduquen sus hijos, de la posibilidad de levantar aquí su tienda y convertir pronto su tienda de nómades en casa estable con calor de hogar.

La literatura ríoplatense, y por extensión la americana, han encarado estos temas con muy rico repertorio de asuntos: para escoger sólo un ejemplo de ambas orillas del Plata, rememórese *La gringa* de Florencio

Sánchez. Y si tal comprobación se desprende de obras que buscan su trama en la cotidiana realidad de nuestros pueblos, la convalidan asimismo obras de bien distinto género. Entre ellas, esta *Historia* de Rojas, donde —con nomenclatura muy valedera— se estudian, no los clásicos y neoclásicos, no los románticos, no los modernistas y sí los coloniales, los proscriptos y los modernos de nuestra Argentina. De seguro, porque siguen teniendo validez aquellos factores condicionantes de las letras que Taine expuso en su *Introducción a la literatura inglesa* y aplicó en su *Filosofía del arte*. No los desdeñó Rojas en la concepción de su plan, según se infiere del conjunto. Como no desdeñó los factores individualizantes o biográficos, que la crítica de nuestro siglo aprendió en Sainte-Beuve, o la indagación de designios estéticos, ya conscientes o inconscientes, visibles u ocultos en las obras de creación, que Menéndez y Pelayo enseñó a descubrir en la producción escrita para mejor conocer el peculiar desarrollo de una literatura.

Mérito de Rojas fue el de clasificar nuestro material gauchesco para mostrarnos cómo de las minúsculas semillas del folklore ríoplatense brotaban, tiempo más tarde, floraciones épicas, líricas y hasta dramáticas; cómo las de vieja germinación conservaban savia indígena, incluso en la hibridación bilingüe; cómo ese arte popular pedía el acompañamiento musical de la guitarra y cómo la métrica de arte menor —octo, hepta, penta y tetrasílabos— acompasaba los cantos del gaucho. Aquel gaucho cantor, abocetado por Sarmiento en *Facundo*, es el payador que Rojas nos presenta desde antes del XIX para exhibírnoslo como distante hermano de aedos y rápsodas, de juglares y trovadores. Por eso el nombre de "escuela payadoresca" conviene a la intención definidora del crítico y por eso destaca Rojas en *Martín Fierro* —con sus descripciones y retratos, con sus soliloquios, diálogos y payadas— la más acabada expresión de nuestra literatura gauchesca.

A fines del siglo XIX, y antes que Rojas, varios escritores españoles habían señalado la legitimidad de la rama gauchesca en el añoso tronco del castellano. Y varios españoles, americanos y argentinos habían celebrado la buena cepa de nuestro poema máximo. Sin embargo, la valoración del *Martín Fierro* desde el punto de vista social y como exponente de nuestra literatura patria y, más ampliamente, desde el punto de vista de su importancia estética en el panorama de las letras americanas, es galardón de nuestro siglo. Data de 1913 esa valoración, es decir, del primer curso universitario de Rojas, de las conferencias que pronunció Lugones, luego publicadas bajo el título de *El payador* (1916), y de la inquisición que

aquel año abrieron Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi en la revista *Nosotros*.

La tesis sustentada en el citado curso cimentaba la doctrina total de sus *Gauchescos* y coronaba los capítulos dedicados al *Martín Fierro*. Partía Rojas del personaje central, empeñado en doble lucha: "a su frente, con la naturaleza y el indio; a su espalda, con la organización nacional rudimentaria u hostil a las costumbres ya anacrónicas del gaucho". "Tal es la gesta —proseguía— que *Martín Fierro* ha pintado, constituyendo por consiguiente dicho poema, como expresión de aquel proceso social, un verdadero poema épico, ligado al ciclo heroico de Ercilla por la materia histórica y nacido de nuestros propios orígenes nacionales por su tema, sus protagonistas, su ambiente, su idioma, sus ideales". Y conviniendo en que "el gusto académico se inclinará a rechazar esa filiación" porque hay distingos fundamentales que hacer entre *La Araucana* y *Martín Fierro*, afirmaba la imposibilidad de encuadrar nuestro poema en "las categorías de la retórica tradicional... acaso porque nuestro cantar gauchesco es cualquier otra cosa menos una obra de retórica". Consecuentemente, era menester orientarse por "el secreto vital de una epopeya", ya que éste "reside en su identidad con el espíritu de una raza; su radicación en la tierra que ha de servir de asiento a una progenie histórica; su modelación sobre el arquetipo fundador de una determinada nacionalidad". Y, después de repasar la añeja teoría de la epopeya y de parangonar los poemas que la literatura comparada señala como paradigmas hasta la época renacentista, concluía Rojas: "Dentro de los géneros clásicos, a lo que más se parece el *Martín Fierro* es a una epopeya, sin ser tampoco una epopeya en el sentido tradicional de esa palabra". De más está puntualizar que el criterio de Rojas —menos asertivo de lo que en un principio parecía— no fue compartido por muchos y así lo documentan, entre otras páginas, las de la inquisición de *Nosotros*.

Si epicidad equivale, en suma, a "narración", la epicidad del *Martín Fierro* no estaba ni está en tela de juicio. El problema debía centrarse, no en el género narrativo de la obra, sino en su especie. ¿Epopeya?... Han trascurrido más de cuarenta años. Durante ellos el poema de Hernández ha suscitado la atención cuidadosa de varios escritores argentinos y extranjeros. De él en edición crítica, y de su lengua en particular, ofreció dos volúmenes la paciente labor filológica de Eleuterio F. Tiscornia. Sobre los manuscritos de Hernández trabajó minuciosamente Carlos Alberto Leumann. Varios escritores de más recientes promociones han sopesado de nuevo la jerarquía del poema en la literatura ríoplatense y la signifi-

cación humana del gaucho en nuestra existencia nacional. Y transcurridos esos años, casi medio siglo, aquel problema atinente a la especie del poema nos preocupa menos que a la generación de Lugones y Rojas. Tal vez porque, sobre lo argüido por ambos, poco pueda agregarse ahora, o porque ahora ha cambiado el punto de mira para enfocar la obra o porque el criterio de valoración estética gradúase ahora de distinta manera.

También se debe a Rojas el señalamiento de las tres etapas capitales, ya indicadas, en que puede dividirse la literatura gauchesca. Me parece, sin embargo, que entre la primera, de germinación oral, y la segunda, abarcadora del ciclo de poemas extensos —los de Echeverría, Ascasubi, del Campo, Hernández y Rafael Obligado—, sería necesario intercalar otra que delineara la trayectoria recorrida desde el folklore de los primitivos hasta la fijación escrita de sus temas característicos. Esa etapa intermedia ha de situarse de fines del XVIII a los primeros tres decenios del XIX. Pero bien advierto que esta observación marginal requeriría mayor desarrollo y éste no cabe aquí.

4. Antes de publicarse la *Historia* de Rojas no contábamos con ninguna que siquiera esbozara el panorama total de nuestros cuatro siglos de literatura. De años atrás databa el manual, superficial e incompleto, escrito por Enrique García Velloso. Y años después de publicada la *Historia* aparecieron varios más para estudiantes de segunda enseñanza, cuyos autores se beneficiaron de la ordenación didáctica dada por Rojas al correspondiente material.[1] Otro más reciente, de la Editorial Labor, poco agregó a lo ya conocido. De esa bibliografía meramente escolar han de apartarse los cuatro tomos que sobre *Las ideas estéticas en la literatura argentina* se imprimieron entre 1921 y 1926, escritos por el entonces joven profesor Jorge Max Rohde, pues fue obra concienzudamente hecha, en la que se estudiaban separadamente los géneros literarios: lírica, teatro, novela y crítica.

Cuando Rojas dio a las prensas el primer tomo, *Los gauchescos* (1917), decía en el prefacio: "He vacilado largo tiempo antes de decidirme a publicar esta obra; pero cuanto más retardaba su aparición para mejorarla, iba creciendo en mí la certidumbre de sus imperfecciones". Y

[1] Excluyo, por supuesto, los de aquellos escribas que, durante la dictadura sufrida por la República (1943-55), improvisaron algunos manuales para ganar pesos y satisfacer la megalomanía de la pareja gobernante. En uno de esos libros se colocaba *La razón de mi vida,* obra que firmaba la esposa del dictador, por sobre la producción de Sarmiento...

admitía que era "labor condenada a errar en menudos detalles o a envejecer en el continuo avance de las investigaciones". Razonable y prudente tal advertencia, pues ligeras fallas de fechas y de títulos de menor importancia, de datos bibliográficos o de reseña de argumentos pueden, sí, pesquisarse en la primera edición, varias subsistentes en las posteriores. Pero la obra no ha sido sustituida por ninguna de equiparable altura ni de equiparable profundidad en los cuarenta años que nos distancian de 1917. Y la que, de carácter colectivo, se anuncia desde hace diez bajo la dirección de Rafael Alberto Arrieta, no ha salido aún a luz. Todo ello prueba, muy objetivamente, el considerable esfuerzo individual de Rojas.

Indudable es, asimismo, que la *Historia* ha envejecido por "el continuo avance de las investigaciones". Mucho se ha hecho del 23 al 46 y algo del 47 al 57 para esclarecer la significación de varios autores, para corregir pormenores a ellos atinentes o para proseguir la indagación de puntos que conciernen a diversas piezas de la bibliografía nacional. Podría ejemplificarse el aserto con la escueta mención de estudios relativos a la producción de Manuel de Lavardén, Juan Cruz Varela, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan B. Alberdi, Domingo F. Sarmiento, José Mármol, Bartolomé Mitre, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo, José Hernández, Olegario V. Andrade, Carlos Guido Spano, Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané (hijo), Lucio V. López, Eugenio Cambaceres, Julián Martel, etc. Y otro tanto podría decirse acerca de las sucesivas promociones literarias y de su solapamiento temporal, puntos mejor estudiados hoy en función de los conceptos disímiles de "coetaneidad" y "contemporaneidad" y de los llamados factores "aglutinantes" o "nivelantes" en la natural formación de las generaciones argentinas. Y otro tanto podría afirmarse de la repercusión del modernismo en nuestras letras durante el postrer decenio del siglo pasado y el primero del presente.

Estas observaciones, y algunas más que sería fácil apuntar de paso, en nada desmerecen la ingente tarea llevada a cabo por Ricardo Rojas. Pero si bien la arquitectura general de su *Historia* prueba palmariamente la feliz delineación de los cuatro rumbos o perspectivas —gauchescos, coloniales, proscriptos y modernos—, no parece surgir comprobada una "teoría" indianista de nuestras letras. Sí una gravitación espacial o geográfica, sólo prevaleciente en el filón de los gauchescos y que ejerce muy intermitente influencia en el acervo literario de los coloniales, de los proscriptos y de los modernos.

Aparte de la seriedad en el sistema de investigación y del rigor en el método de trabajo, tampoco parece desprenderse de las ideas articuladas

por Rojas una "escuela" de rasgos diferenciadores. Salvo que por escuela se entienda un sistema de investigación y un método de trabajo poco utilizados antes entre nosotros. En este doble menester, el magisterio de Rojas fue de fecundos resultados, pues sirvió para combatir, siquiera en alguna proporción, ciertas endemias muy criollas: profusa y confusa divagación seudoestética o seudosociológica, presuntuosa repetición o desfachatada apropiación de hallazgos ajenos, osada garrulería de los grafómanos.

No se equivocó al decir él en 1912 que recibía "una cátedra sin tradición y una enseñanza sin bibliografía". Y no se equivocaría hoy quien dijera que Rojas satisfizo ambas necesidades: su cátedra tiene una tradición, que yo, en la medida de mis fuerzas, traté de no deslucir del todo en 1944 y en 1956 al encomendárseme interinamente. Esa tradición se jalona, año tras año, de 1913 a 1946, fecha en que Rojas renuncia a ella. De ella no se hace cargo en 1955 al ser repuesto, caída la dictadura. Y aquella tradición se vigoriza con los veintinueve tomos de su "Biblioteca Argentina", editados durante el lapso 1915-28 y con las tareas realizadas en el Instituto de Literatura Argentina, que funda en 1922 y dirige hasta 1946. Las numerosas publicaciones del Instituto atañederas a los orígenes de la novela argentina y a los del teatro nacional, los opúsculos sobre historia de nuestro teatro y la serie de estudios críticos sobre temas de diversa índole, los muchos y útiles tomos ordenadores de nuestro folklore, reúnen en conjunto una organizada información para cuantos quieran especializarse en literatura argentina. Tan extraordinaria faena fue cumplida tesoneramente por Rojas y nadie, ni antes ni después de él, ha podido ser su émulo. Conjeturo que la posteridad, acallados resquemores y envidias, habrá de sentenciarlo así.

Las muchas páginas de su *Historia* (1917-22), que él apenas retocó para ediciones posteriores —algunas con índices onomásticos y de materias a fin de facilitar su compulsa— están escritas digna y amenamente y atraen a cualquier lector de medianas letras. Hay en esas páginas, a veces, cierta tendencia a la reiteración machacona, quizá debido a la intención docente de la obra. Hay, ocasionalmente, deslices sintácticos. Hay, a menudo, demasiada simetría en la marcha un tanto marcial de su prosa. Hay en ella, aquí o allá, muy audible tono oratorio, algún empaque tribunicio que le sale muy de lo hondo porque este escritor, de pluma suelta y flexible, llevaba dentro de sí a un experto conferenciante, cuyo caudaloso don verbal se desbordaba en los párrafos recios o armoniosos que emitía su bien impostada voz y que reforzaba con su gesto y rubricaba con

su ademán. Y si dichas virtudes lo dotaban de admirable poder suasorio en la cátedra, su estilo resentíase de cierto calculado engolamiento y de cierta propensión al uso desmedido de referencias que, en primera persona, le concernían. Defectos minúsculos a la verdad si, colocados en la columna del debe, figuran en su haber tan elevadas cifras: comprometen éstas la gratitud de todos los argentinos cultos.

JOSÉ MARÍA MONNER SANS,
Universidad de Buenos Aires.

Ricardo Rojas, el argentino esencial

RICARDO Rojas es el argentino esencial. Las raigambres de su abolengo atraviesan los estratos coloniales y se nutren en los hontanares de la indianidad. Él reconoció estas ascendencias, y lo proclama en *El albatros,* poema de su rebeldía, escrito durante el confinamiento en Ushuaia:

> Sobre la Isla que la infamia enloda,
> yo enciendo el nuevo fuego de la raza
> para las gentes de la patria toda
>
> yo, el último indio. En mí el ayer se enlaza
> al futuro de América...

Esta expresión no es recurso literario, ni énfasis de la inspiración. Tiene la validez de una confidencia de la intimidad espiritual. Su obra es espiga joyante de tales principios, puesto que es espiga de la argentinidad. Al través de toda su producción de medio siglo, indianismo, colonia, formación de la nacionalidad, drama de la tiranía, organización, restauración de la conciencia cívica, por medio de la educación, presentimiento de una patria con nítida jerarquía euríndica, son hebras melodiosas, voces de admonición y profecía, enseñanza y ejemplo, que identifican sin equívocos la esencia biológica y espiritual de este hombre que se nos fue el 29 de julio de 1957 para entrar en la familiaridad de los próceres de nuestra cultura. Había nacido en Tucumán el 16 de septiembre de 1882.

Un santiagueño benemérito, don Absalón Rojas (1845-1893), hijo de santiagueños genuinos —Lorenzo Rojas y Ramona Castro— fue su padre y señero. Aquel varón de corta vida y de larga proyección en el progreso integral de la provincia, le dejó como herencia, si no dineros, pues murió en la pobreza, la lección de una austeridad que blasonó su acción como diputado, senador y gobernante, en épocas de áspera batalla

política y de obstinada penuria económica, signos que valoran todavía más el fruto del esfuerzo creador traducido en escuelas, dignificación del trabajo y preservación denodada de los bienes de la tierra. Su madre, doña Rosario Sosa y Sobrecasas, era nativa de San Miguel de Tucumán, y murió casi centenaria, en Buenos Aires, en 1951.

Ella, cuando niña, según me lo repitiera enternecida, solía jugar en los patios fragantes de azahar y de evocación, de la casa donde se juró la Independencia, y que se hallaba frente a su hogar paterno. Doña Rosario creció respirando allí el hábito de la tradición épica de la nacionalidad. El hijo de su vientre traía por influjo misterioso, el designio místico, la emoción sacerdotal, que hizo de él un predicador y un augur de la argentinidad. Y eso era Ricardo Rojas: un apóstol velando el fuego espiritual de la Patria.

No egresó de ninguna Facultad, pero la mayoría de las Universidades de América le otorgaron la ejecutoria de Doctor "honoris causa", y las academias de mayor predicamento en el ámbito de habla castellana le reservaron el clásico galardón de los miembros dilectos. El célebre claustro de la Universidad de San Marcos de Lima se congregó para escuchar su palabra sobre el Libertador, y todo Perú se soliviantó de alegría patriótica y fervor solidario a fines de 1955 cuando el gobierno argentino, surgido de la Revolución restauradora de las libertades ciudadanas, designó a Rojas embajador en la legendaria tierra del Inca, misión que su salud, precaria ya, no le permitió desempeñar. En 1928 los intelectuales argentinos festejaron el 25º aniversario de la aparición de *La victoria del hombre*, en un acto memorable presidido por el Dr. Marcelo T. de Alvear, que ocupaba entonces la primera magistratura del país. Yo tuve el honor de integrar la comisión organizadora del homenaje, encabezada por el poeta Arturo Capdevila; en 1953 me fue dado acompañarlo en la celebración del medio siglo de su iniciación en las letras. Para él solicitó en esta circunstancia el Centro de Derecho y Ciencias Sociales, el Premio Nobel de Literatura, con el apoyo de centenares de instituciones.

En la conferencia que pronunció Rojas en Montevideo, el 1º de agosto de 1932, sobre el autor de *Tabaré*, el armonioso Juan Zorrilla de San Martín, ante eminencias de la Universidad, dijo que el "poeta es el que ve en las tinieblas; espíritu, que oye, como el indio, los rumores de la tierra". Y yo gloso estas palabras para afirmar que Rojas, poeta y vidente, vio en la sombra para guiarnos hacia el puerto donde brilla la luz de la democracia que nos hará libres y venturosos.

A la extensa y bella producción de este querido maestro y amigo, al

que me sentí unido por afinidad espiritual desde el día en que asistí, como alumno, a sus clases, y compartí su afecto generoso, he de referirme en los breves parágrafos que siguen, escritos con gran emoción porque siento a mi lado el latido cariñoso de su alma.

HISTORIA Y LEYENDA DE LOS ORÍGENES ARGENTINOS

"¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde; bueno es darse cuenta de ello". Tal era la inquietadora pregunta y subsiguiente sugestión que en 1883 lanzara Sarmiento, desde las blancas alturas de su ancianidad. En el afán de responderle, Ricardo Rojas publicó, casi tres décadas más tarde, su *Blasón de plata* (1912), libro de prosa poemática que procura iluminar el misterio del nombre patrio, el drama de la conquista y el fervor de nuestra gesta nacional. Es oportuno advertir que en el número extraordinario de *La Nación,* dedicado al centenario del 25 de Mayo de 1810, habían aparecido los capítulos de la obra. El hombre que en 1934, sobre el helado alcor fueguino, confiando al bravío mar y a los vientos antárticos su meditación y su congoja de patriota, proclamaba "Yo soy el último indio", ya en 1910 se había adelantado para ejercer la abogacía de la raza, para explicarla como acontecimiento humano, en su grandeza y en su tragedia; para decirnos de sus entronques con el conquistador, que generaron al criollo, y de las contiendas de éstos con su dominador para alcanzar, como alcanzó, la libertad, bajo la advocación del espíritu de la tierra india. *Blasón de plata,* libro de doctrina, proclama la perennidad del alma india que se revela en la sangre, la tradición, la historia y el arte. América tiene un numen que no perecerá por grandes que sean las transmutaciones que se sucedan en la cultura de sus pueblos. Rojas sostiene estos principios y, como un augur, interpreta los anuncios que cantó con voz quebrada el rey mexicano Netzahualcóyotl, y los signos lunares que hicieron languidecer al inca Huayna Capac, el último que pudo morir libre del avasallamiento del invasor hispano. Dice la tradición, recordada nuevamente por Rojas, que habiendo Huayna Capac elevado sus ojos al cielo nocturno, advirtió que el halo que circundaba a Mama Quilla, mostraba tres anillos distintos; uno rojo, otro negro y el postrero indefinible, esfumado. Mandó comparecer a los viejos llaycas, familiarizados con los arcanos, y ellos le enseñaron que el anillo rojo indicaba guerra, el negro la muerte de Inti, que era como decir la muerte de la nobleza incana; y el último, el final de los pueblos aborígenes, la extinción de la raza misma, el sombrío abismo de los olvidos para ésta. Y no mintió

la lengua de los Ilaycas. Las huestes de allende el mar, compuestas por hombres blancos y barbados, llegaron hasta la puerta misma de los templos sagrados, y sus espadas y arcabuces sembraron la muerte. Las sendas de las montañas y de los bosques se humedecieron de sangre; luego, los hijos del sol, los incas venerados, cayeron abatidos, con el sumturpáucar pisoteado por el enemigo poderoso en armas. Pero maguer los esfuerzos del guerrero ultramarino, las tareas de la evangelización, la mita, la encomienda, las leyes intransigentes, el castigo, la vigilancia tenaz y el trasplante cultural, la raza subsistió y subsiste todavía, como fatalidad biológica, como continuidad de una tradición eterna y como símbolo. Solamente dos signos se cumplieron de aquel presagio interpretado por los sabios Ilaycas del Cuzco: el de la guerra y el de la sangre. El círculo del olvido, no. Y no se cumplió porque lo impidieron las que Rojas llama "las fuerzas eternas de la tierra... la tierra que habla con la voz de sus poetas..." El indio no murió. Su carne se hizo polvo, pero su alma es permanente renuevo en el paisaje, la historia, la poesía, el folklore, de la patria. El espíritu indio pasó al hijo del conquistador al través de la carne terreña de las mujeres nativas. "La tierra indiana ha sido nuestra cuna y nuestro Blasón" —dice Rojas—, para agregar: "la tradición argentina encuentra en ella su origen y su continuidad". Todo el énfasis heroico de la Conquista, con sus mitos, sus leyendas, sus Trapalandas, Elelines, Césares, Yungulos y Quiviras; sus caciques de magia como Obreá, su rey Blanco y su famoso río argentino, polo de ilusiones y señuelo de temeridades, discurre como una sangre juvenil por los treinta capítulos de *Blasón de plata;* todo el fervor americano y la videncia penetrante del poeta doctrinario vibra en esas evocaciones de Mayo, cuyo grito preclaro tenía resonancias misteriosas del espíritu indio, resonancias que asumen un sentido profundo en la proclama de Castelli sobre las piedras de Tiahuanaco, o en la estrofa del Himno: "Se conmueven del Inca las tumbas / Y en sus huesos revive el ardor / Lo que ve renovando a sus hijos / De la Patria el antiguo esplendor".

Rojas ha esclarecido el abolengo de la nacionalidad. Y con ello ha contestado a Sarmiento: —¡Desde las mismas raíces de la indianidad somos argentinos!

RESTAURACIÓN DEL ESPIRITU ARGENTINO

El carácter integralmente argentino de Ricardo Rojas, se reveló en plenitud, combativo y didáctico al par, acuciado por el conflicto emocional

y mental que recrudeció en él cuando, mozo provinciano de 25 años en 1907, realizó su viaje de estudio por las naciones más adelantadas de allende el mar, y pudo comparar culturas y sistemas de enseñanza, decantados por el tiempo y las rectificaciones del progreso, para relacionarlos enseguida con nuestro medio. Comprendió, asimismo, el agudísimo drama de la absorción espiritual argentina por parte de los influjos fascinadores de Europa; abarcó, alarmado, la desventaja abrumadora que suponía para nosotros, la incontrolada invasión de ideas, sentimientos, intenciones, normas y procedimientos económicos y sociales extranjeros, que, como un viento patagónico, arrollaban pujantes la débil resistencia local, tanto más débil cuanto más abiertamente se manifestaba, en los altos planos de nuestra civilidad, la tendencia esclavizante a imitar y substituir, con desmedro de las raíces nacionales, de las savias esenciales de la tradición, del alma argentina. Ya Sarmiento en sus postreros años había reaccionado con vehemencia al descubrir que la inmigración que él y Juan Bautista Alberdi, y mucho antes, Esteban de Luca en su poema optimista, y Rivadavia en sus decretos de vanguardia, estimularon con fervor confiado, contenía oculta en su enorme y generoso caudal de bondades, la pérfida polilla del egoísmo, la propensión al dominio, la avaricia y la ingratitud política, que alguna vez se definieron en amagos de convertirnos en colonia. Esta inmigración desordenada, multiracial, heteróclita, creó un cosmopolitismo disociador calificado oportunamente por Jean Jaurés. A la vera del honrado labrador que funda pueblos, se infiltró el agitador anarquizante; entre las masas fértiles a la adaptación y el cruzamiento, llegaron corrientes impermeables a la influencia terrígena, a la emoción nativa, a los llamados de la sociedad que los acogía. También largo fue el número de los que tomaron nuestra tierra como una simple mina pródiga de oro, a la que había que explotar sin darle amor ni gratitud.

Aleccionado por lo que conoció en Europa, y por lo que la realidad le mostraba en su propio país, Rojas presentó en 1908 su *Informe* al Ministerio de Instrucción Pública, de acuerdo con la encomienda honoraria que había recibido antes de partir. La materia del trabajo, copiosa y ordenada meticulosamente, contenía dos partes distintas. La primera, una perspectiva cabal de la educación europea. La segunda, que es la que interesa a la finalidad de esta semblanza, un desarrollo de la teoría de las humanidades modernas —teoría criolla de Rojas—; la crítica a la educación argentina, y, por último, las bases para un renacimiento nacionalista.

Nacionalismo, para el maestro, es la confluencia de tres formas del

patriotismo: el instintivo, elemental y primario, apegado a la tierra; el religioso, que agrega los valores éticos y económicos, y, el político, sentimiento inspirador y defensor de los factores que dan carácter al civismo, esto es, cuanto implica solidaridad territorial, esfuerzo común en beneficio del patrimonio nacional; respeto a los intereses colectivos; creación de nuevos elementos de progreso integral, realizados en la paz.

"Esta concepción moderna del patriotismo —reitera Rojas—, que tiene por base territorial y política, la nación, es lo que llamo *nacionalismo*". En 1922, separó la segunda parte, lo que atañe a nuestra Argentina, y la reeditó manteniendo aquel nombre. La otra quedó reservada para un libro que llevaría el título de *La enseñanza de la historia.* Muy lejos de la xenofobia que muchos le atribuyeron entonces, *La restauración nacionalista* es un grito de nobles y elevadas conjunciones; pasión cívica que busca la cohesión de todos los espíritus, de todas las sangres, de todos los vigores, de todas las luces intelectuales, en el espíritu, la sangre, el vigor y la luz de la Argentinidad; que procura una patria en que prevalezca la emoción del suelo, la fuerza unitiva y perdurable de la tradición, el sentido místico de la libertad, el idioma, la lección de los héroes, el culto de la moral, signos de nuestra raza. Rojas ha recorrido todos los caminos de la enseñanza pública y privada en el país, desde la Colonia hasta el albor del siglo XX. Ha examinado hasta lo más profundo, planes, programas, memorias, informes y estadísticas. Ha revuelto los archivos; ha examinado la gestión de ministros, directores de enseñanza, profesores y maestros; se ha metido en la escuela extranjera y confesional, para averiguar y comprobar su apartamiento de la realidad argentina; ha hecho una valoración de los resultados de la enseñanza primaria, secundaria y universitaria, bajo los viejos métodos pedagógicos y sociales; y, al cabo de tan exhaustiva inquisición, nos dice con voz exclamativa, la grande, la dura verdad: el espíritu argentino languidece suscitado por una firme superposición de sentimientos ajenos a la tradición de la patria. La lujuria del oro desvía las conciencias del ideal cívico superior; el hervor cosmopolita mata el germen de la conciencia colectiva; falta a la acción docente un auténtico sentido nacional; se copia en materia de educación, cuando es hora de crear con entraña nativa. La restauración del espíritu nacional se alcanzará salvando la escuela, dándole un contenido argentino, convirtiéndola en célula fecunda de la ciudadanía. Esta urgente necesidad señalé yo en 1940, cuando la infiltración totalitaria, amenazaba los cimientos de la República.

Fui combatido entonces, y por eso escribí en *La Nueva Provincia*

de Bahía Blanca, mi artículo "El color de la traición", dedicado a los argentinos que olvidan su origen y su deber. Y comprendí la razón de muchas previsiones de Rojas, clamadas en 1909. "La escuela primaria, por el estudio del pasado, debe enseñar el ideal que la patria podrá realizar en el futuro". El maestro agregaba a esto que en el aula se debe, asimismo, enseñar al niño lo que podrá hacer por la patria, una vez convertido en hombre. Las soluciones al problema las propone Rojas diciendo que "la nacionalidad debe ser la conciencia de una personalidad colectiva"; que esta personalidad colectiva se define y caracteriza por la obra formativa de la escuela. Por eso es imperioso crear en ella la conciencia de la nacionalidad, la conciencia patriótica. Pero, además, la escuela argentina debe ser fiscalizada por el Estado, para que cumpla fielmente sus objetivos, entre éstos, los que atañen a la patria misma. "La Historia y el estudio de la lengua del país darían la conciencia del pasado tradicional, o sea el "yo" colectivo; la geografía y la instrucción moral, darían la conciencia de la solidaridad cívica del territorio... "Y con estas cuatro disciplinas —sigue Rojas— la escuela contribuiría a definir la conciencia nacional y razonar sistemáticamente el patriotismo verdadero y fecundo".

Este misionero civil que fue Ricardo Rojas, con una rebeldía corajuda, puso al desnudo la imagen de una Argentina desprevenida y confiada, al borde de su quiebra espiritual. Denunció errores; señaló desvíos; y su prédica quijotesca, celebrada por Unamuno, no fue comprendida por sus conciudadanos, pero los análisis posteriores justificaron plenamente esta voz de alarma vibrante y certera que fue *La restauración nacionalista*.

EL NACIMIENTO Y FILIACIÓN DE LA REPÚBLICA

Existe en la patria una fuerza milagrosa, un instinto colectivo que al través de todas las mutaciones y conflictos impulsa al pueblo a sostener su independencia y armonizar pensamiento y acción para realizar los designios de la democracia. El pueblo de Mayo demostró la posesión de ese instinto. Era una herencia que le venía desde lejos, en la historia. A esa fuerza espiritual que en Mayo cobra formidable vivencia, y que emana de factores que van desde el suelo nativo y la tradición hasta el sentimiento religioso, a ese numen creador, llama Rojas la argentinidad. Es, a mi juicio, la doctrina de un apóstol. Para sostener sus argumentos, dichos con verbo encendido de predicador y de poeta, ha sondeado prolijo y paciente los archivos, y de los documentos encontrados, ha extraído las

claves de su verdad, para decirnos del drama histórico de nuestra nacionalidad; explicarnos las consecuencias de esa tenaz oposición de las provincias a fundirse en un poder único que las dominase, en menoscabo de las autonomías naturales, conflicto largo, sangriento, a veces, que desembocó en la llamada Anarquía. Rojas, en *La argentinidad* (1916), traza el paralelo entre lo que para él constituyen oligarquías en el Plata y esos baluartes del instinto democrático que son los cabildos del interior, celosos de sus fueros y al mismo tiempo ejemplos de la auténtica voluntad popular.

Rojas nos dice que el destino democrático de la nacionalidad, que su forma de gobierno, no ha sido consecuencia de la orientación dada por determinados hombres, ni tampoco han podido influir en sentido adverso las ideas y actitudes monárquicas de algunos próceres venerados, porque el pueblo, con su instinto perenne, y los cabildos, con su tradición democrática, constituyeron, después de Mayo, las fuerzas que señalaron el verdadero camino, y nada hubiera podido invalidar su acción. Rojas ha levantado en Jujuy su torre de observación histórica, y ha encontrado un ejemplo admirable en el padre Juan Ignacio Gorriti (1768-1841), diputado por esa provincia, y autor de la famosa *Representación* de 4 de Mayo de 1811 y el escrito del 19 de junio del mismo año, replicados por el Deán Funes con acritud reprochable. En Gorriti, que bendijo la bandera el 25 de Mayo de 1812, en la catedral jujeña, hablaba la democracia.

En la idea y en la acción de este sacerdote ilustre están "los principios esenciales de la Revolución", dice Rojas, pues que aboga por la libre determinación de los pueblos, su soberanía, defiende el municipio, célula de la sociedad, el gobierno representativo, la igualdad jurídica, la división de poderes. El federalismo, realidad argentina por imposición geográfica y luego por firme determinación política, se robusteció con la Revolución. Los cabildos fueron resortes preciosos de este federalismo, porque mantuvieron el principio descentralizar frente a las tentativas del unicato absorbente. Junto a los escritos valientes del padre Gorriti, patriota por tradición y familia, Rojas coloca, para abonar su tesis norteña —diría yo—, las *Instrucciones* juiciosas que recibió el diputado Vidal en 1812, plenas de esencia de Mayo, jugosas de sentido liberal, como las hubiera deseado Moreno, nuncio de nuestra democracia. Frente a estos documentos, que son la médula del sentir argentino en las provincias, Rojas presenta aquellas instrucciones de Artigas, disociadoras y que han movido a largas polémicas en la actualidad, acerca de su sentido y valor político. Y no podía Rojas referirse a tantos y tan palpitantes acontecimientos que engendraron la nacionalidad sin evocar con certeza documental y fervor de pa-

triota, la historia de la bandera, que vuelve a nuestra mente y a nuestro corazón la imagen de aquel santo armado caballero de la Patria, que se llamó Manuel Belgrano.

Si *Blasón de plata* es el libro del abolengo y de los orígenes, *La argentinidad* es el testimonio de nuestra formación nacional, así como *La restauración nacionalista* lo es de los problemas de la educación como principio de alcanzar una conciencia colectiva.

EURINDIA, DOCTRINA ESTÉTICA DE ROJAS

La doctrina de *Eurindia* (1922) condensa el pensamiento argentino de Rojas. Procura una personalidad, un carácter para nuestra cultura. Pero no limita las proyecciones de esta concepción filosófica al ámbito de la patria; las prolonga a todo el continente, cuyos fenómenos de origen y evolución considera semejantes como las ramas de un mismo gigantesco árbol. La savia de América es única, y por ello, las propensiones de sus pueblos coinciden y se conjugan en vigorosa proporción. Sobre lo genuino se acumulan, al través de siglos, los aportes exóticos; las ciencias, las artes, los sistemas políticos y sociales, arraigan y se fomentan en la dilatada perspectiva territorial de este nuevo mundo, como arraigaron y prosperaron gentes de todas las razas; pero existe un numen eterno, indestructible, activo, que ahonda sus influjos en todos aquellos advenimientos seculares y extraños, por más arrollador que parezcan su poder y su dominación. Rojas sustenta su teoría —que alguna vez llamó sueño, y que cierta crítica denominó temeraria— en la existencia de ese numen, de esas potencias milagrosas e incontrastables que él, con validez denomina "fuerzas creadoras de la tierra", y que actúan en la vida del hombre trascendiendo, por consecuencia, a toda la entidad nacional. Este espíritu de la tierra madre, este sentimiento maravilloso, este germen de mágica fecundidad, este *ticci kjapac llútac,* noble principio creador que invocaban los incas en sus plegarias, se adentra en las realizaciones de la inteligencia colectiva y las nutre de esa emoción que es una ejecutoria de los pueblos: la emoción del suelo nativo. Por eso afirma Rojas, al justificar su escuela novísima, que Eurindia se funda en las fuerzas creadoras de la tierra y penetra, por la raza, en la historia de la civilización humana.

Eurindia nace con los mismos caracteres íntimos que la milenaria conjunción de pueblos y culturas asiáticos en Europa. Así lo ha señalado Rojas. Entonces se llamó Eurasia a este fenómeno, y porque el misterio conjugatorio de sangres y conocimientos, que nuestro autor llama "misterio

etnogónico", se ha repetido en América india como resultado de las migraciones que se suceden desde fines del siglo XV, desde Europa, el nombre Eurindia le cae ceñidamente. Nuestra Argentina, según el maestro, "es, sin duda, órgano más fecundo de tal creación".

El misterio etnogónico de Eurindia es, en realidad, una conciliación integral de medios humanos que se consuma en el arte, al través de los cuatro ritmos históricos: la indianidad propiamente dicha; la era del predominio español; la independencia o el patriciado, y el cosmopolitismo. Son los cuatro signos que se suceden, según Rojas lo explica y analiza en capítulos sintéticos, en la danza, la música, la arquitectura, escultura, pintura y poesía. Pero esta evolución argentina reconoce cuatro factores en constante relación: el territorio, "crisol de fuerzas cósmicas que obran sobre la raza, dándole un carácter regional y trascendiendo por el hombre a la historia"; la raza, "conciencia colectiva homologada por la emoción territorial y por la atmósfera común en la convivencia histórica"; la tradición, que comprende lo que es genuino de la tierra y lo acaudalado por lo que nos llega desde afuera; lo que persiste y lo que fallece; y por último, la cultura, que implica la madurez de la nacionalidad, pues en ella congenian las tradiciones en "cuerpo de instituciones políticas, de doctrinas filosóficas y de símbolos emocionales, que dan a la nación conciencia de sí misma". Esta relación se cumple también a la inversa; la cultura influye en la tradición, que a su vez actúa sobre la raza, y, por último, la raza sobre el territorio "en permanente unidad funcional". Eurindia es fusión, no exclusión; ayuntamiento de indianismo y exotismo, para alcanzar una flor de cultura que, sin ser lo uno ni lo otro, participe de los dos, síntesis armoniosa que dará fisonomía a todas las expresiones estéticas de la argentinidad. Y con autoridad lo recalca el maestro al decir que Eurindia, que persigue un alto propósito de autonomía y civilización, es el crisol en cuyo seno todas las teorías y doctrinas europeas —universales, agregaría yo ahora— "son lingotes que se funden con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental".

Al *Silabario de la decoración americana* (1930) lo considero íntimamente vinculado a *Eurindia*. Es un aspecto ilustrativo de esta doctrina medularmente argentina; el que concierne a las artes decorativas. Ya señalé que *Eurindia* se nutre en la experiencia histórica; parte, como asevera Rojas, de la emoción indígena, para conciliar con la técnica europea, y darnos una resultante que participe de ambos factores. En el *Silabario* se circunscribe a la plástica, y, tras el análisis de la signología copiosa que nos legó el talento creador aborígen, y de estudiarla como elemento

de la composición simbólica, busca el medio de que "las formas, emociones o ritmos del arte indígena, puedan resucitar en el alma moderna" y florecer en las expresiones ornamentales del ámbito americano. Angel Guido, en sus monografías *Orientación de la arquitectura colonial en América* (1927), *Eurindia en la arquitectura de América* (1930) y en su libro capital *Redescubrimiento de América en el arte* (1941), recoge, difunde y aplica la enseñanza del maestro. La primera aplicación de esta doctrina por Guido, es la propia casa de Rojas, joya de arquitectura euríndica, que, por designio expreso del dueño, interpretado por su abnegada esposa doña Julieta Quinteros, acaba de pasar en donación al Estado, con todas las riquezas en libros, documentos y obras de arte que ella atesora. En la actualidad, los iniciados en la filosofía euríndica, constituyen ya una legión en nuestra Argentina y en América.

La emoción indígena en el arte no florece únicamente en las artes decorativas. Rojas la encuentra en los himnarios donde la fe exalta, reza, suplica, por la boca de Manco Capac o Sinchi Roka, incas, a los dioses mayores del Tawantinsuyo. Fueron estos himnos salvados del olvido por la prolijidad del padre Cristóbal de Molina, que ejercía su ministerio en el Cuzco hacia 1575, y de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, cuya *Relación* es considerada de principios del siglo XVII. El sabio sacerdote Miguel A. Mossi, comentarista y traductor de *Ollantay* (1819-1895), amigo de don Absalón Rojas, padre de Ricardo, que también era quichuísta; el ilustre Samuel Lafone Quevedo, a quien conocí en la Facultad de Filosofía y Letras, en sus últimos años; el investigador inglés Sir Clemens R. Markhan, y entre nosotros, el profesor J.A. Rozas, estudiaron luego, desde mediados del siglo pasado los tres primeros, los textos, que Rojas presenta con medulares comentarios en sus *Himnos quichuas,* obra publicada en 1937 por el Instituto de Literatura Argentina. Por lo que atañe especialmente a nuestro país, Rojas incluye una serie de cantos quichuas —de carácter popular, diría yo para diferenciarlos de los del ritual inca—, que han supervivido en las provincias del Noroeste, como las invocaciones a Pachamama, la madre tierra, cuyo culto aquí fue anterior al de Inti, y a Huairapuca, el viento rojo, cantos que, a veces, son la conjunción de la emoción india pura y de la emoción cristiana, y de los que ha recogido el folklore ejemplos como éste:

Pachamama Dios llanan tiacusaj,
Pushkanaipa millimata
Allichapuanki ukjaita uarkuta
Nokapa pushkanaiba asuipaj

Jesús María mamapacha
Amataj puskanira
Pillau anjacho.

"Madre tierra, sólo con Dios viviré / La lana para que yo hile / me la arreglarás, para que yo hile / pronto la honda para mí, para mi uso / para la madrecita (la Virgen) de Jesús María; / pero que lo que yo hilare no se deshenebre".

Entre estos cánticos incluidos en *Himnos quichuas,* los hay que piden a Pachamama ayuda en la caza de la vicuña o en el cuidado de las cabras. Agregaré yo que el folklore ha recogido en Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca y Jujuy, restos de antiguas canciones bilingües al Niño Dios. Rojas descubre asimismo que el influjo indio en las representaciones dramáticas viene desde muy antiguo, y su trabajo *El indio en el teatro* está destinado a demostrarlo. Los pueblos de América lo han leído publicado en la revista *América indígena* de México (1952), la que también dio a conocer de Rojas *El problema indígena en la Argentina* (1943), tema este de carácter social.

EL PAÍS DE LA SELVA

Ricardo Rojas llevaba el latido melodioso y fragante de la selva santiagueña metido en el corazón, como yo en el mío llevo el hálito de la llanura sureña. Este apego, esta devoción a los númenes de la tierra, este amor a los cielos nativos, esta religiosa interpretación de las resonancias profundas de la tradición, llamados maternales de la patria, este gozo exultante que provoca la contemplación de las bellezas del paisaje, en la querencia regional, eran emoción en el poeta, estímulo en el filósofo, sugestión didáctica en el maestro orientador. Ni las metrópolis europeas, ni la permanencia constante en la cosmopolita Buenos Aires, modificaron el instinto terrígeno de Rojas, argentino integral.

Desde *La Nación,* aboga, con fervoroso argumento, por la defensa y preservación de los dechados de nuestro folklore, señalando la urgencia de iniciar la búsqueda de materiales en todo el territorio para su ulterior clasificación y estudio. Él conocía el problema en sus mismas raíces. En 1906, sus artículos "Nuestro folklore" y "Romances tradicionales en América", publicados en el diario de Mitre y reunidos, con otros, en *Cosmópolis* (1907), alientan y aleccionan. Quince años después, el Consejo Nacional de Educación había de realizar aquel pensamiento, al organizar en 1921, entre los maestros nacionales de provincias y territorios, la campaña fol-

klórica más intensa y fecunda que se conoce en el país y en América. Por grato designio cupo a Ricardo Rojas recoger esa magnífica riqueza en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, ordenar sus primores, publicar los catálogos cuantitativos y librar esas decenas de millares de hojas documentales a la noble ambición de los investigadores. Yo tuve el honor de colaborar en esta labor con el ilustre maestro desde 1936 a 1946. Mis obras *Romancero* y *Refranero* son índices de esa adicta colaboración. Pero Rojas ha dejado otros testimonios joyantes de que llevaba el espíritu de la tierra vibrando en su corazón. *El país de la selva, El ucumar, Psiquina* y otros temas en prosa, mayores y menores, señalan luminosamente este rumbo folklórico.

Uno de los primeros libros que leyera yo en mi infancia, allá en el rincón nativo, en el Dolores legendario de los Libres del Sur, fue *El país de la selva* (1905). Lo dedicó a sus amigos de la selva que jamás olvidó. En esas pláticas que sosteníamos periódicamente desde que yo me acerqué a él siendo estudiante, hasta los días finales de su vida —treinta y cinco años de amistad de maestro y discípulo—, solía recordar con nostalgia el ámbito de *El país de la selva* en el que se crió. El libro palpita entre dos meditaciones. La primera, el pórtico de la obra, recuerda la hazañosa entrada del Capitán Diego de Rojas a la selva santiagueña, y el trágico evento de Salavina, a manos del indomable juri que contestaba al tiro de arcabuces con flechas enharboladas, portadoras de horrible muerte. Cierra esta parte con la evocación de las primeras fundaciones comarcanas. La otra meditación se desarrolla en diálogo con Zupay, demonio local no temido. Y en un triste discurrir de añoranzas y presentimientos, dice el genio selvático palabras con amargor de reproche: "Dentro de pocos lustros, estos bosques habrán sido del todo exterminados", y agrega: "Las selvas van a morir porque "los hijos de ellos vienen a destrozar a la madre". Y Rojas suspira rumiando dolorosamente las videncias de Zupay, mientras contempla el quebracho herido por las hachas, ese "árbol que fuese, entre todos los hijos de la selva virgen, alcázar de los pájaros y lira de las tempestades, hermano de los leones y primogénito del sol". Ya en su labor de narrador, nos enfrenta al gaucho avisado y al indio de quien abusa el egoísmo. Se adentra en las fiestas de la Nochebuena, fragantes de corolas frescas, ruidosas de sones de caja y voces que celebran al:

Niñito bonito
boquita 'i coral
ojitos de estrella
que alumbra la mar.

Sondea las alegrías del Carnaval en la selva, donde las vidalas picarescas y tentadoras ondean en el aire con olor a chicha, como serpentinas musicales. Se asoma al velorio del "angelito" donde se canta, se bebe y se danza, porque Dios ha convertido al niño muerto en querube de su reino; observa y analiza al hombre de su quebrachal y lo describe; forma en el corro que escucha al trovador gaucho que lo mismo entona viejos corridos recordando a Ibarra, Taboada o Absalón Rojas, señeros de la política en tres épocas de batalla, que improvisa en quichua o en sermo criollo coplas de amor, de ausencia, de olvido, de guerra; yaravíes de evocación secular, de notas lánguidas y sollozadoras; y penetra en el mito, la leyenda y la superstición, para decirnos de los misteriosos poderes de Zupay; los malditos aquelarres de la Salamanca; el paso del *Toro-diablo,* que aterra al imaginativo hachero; la visión del *Nina-quiro* (dientes de fuego); la *mul'anima* que deambula entre los árboles y del *rumauturuncu* (el hombre convertido en tigre); la impresionante leyenda del *Kacuy;* el milagro de *La Telesita* quemada; las creencias hispanoindias sobre la alquimia hechiceril, el íncubo satánico y las danzas de los muertos. Su retrato del criollo selveño es cabal: "Un tanto indolente y fatalista, supersticioso aunque sin nada de fetiquismo, lleno de fervor pagano por la música, la poesía y la danza, es, por añadidura, silencioso, imaginativo y sagaz. Ese hijo genuino de la selva, refleja su ambiente y su tradición. Ideas, mitos, hábitos cotidianos de los primeros tiempos coloniales, sobreviven en ella".

Mas no solamente en esta prosa conmovida, musical, poemática, Rojas nos da la presencia del folklore de la selva y la vibración del alma nativa. En *Terruño, El nuevo Ollantay* y *Tres romances de Eurindia,* incorporado, como *Los lises del blasón, Canciones de Perséfona, Poemas varios, Oda de las banderas,* y *El albatros,* al tomo de poesías completas (Edición Losada) que lleva ahora el título general de *La victoria del hombre,* tal como se llamó el primer libro de Rojas aparecido en 1903, está asimismo, en bellos poemas la evocación del Inca, la ñusta, el amauta, el guerrero; del gaucho, la selva, la fauna, el paisaje, los tipos, los juegos, los ritos, las creencias, en "Soliloquio del Inca", "Romance de ausencias", "La cosecha de la algarroba", "Ashpa-Misqui", "Melera", "Brujería", "Baile de la Telesita", "Cueva de la Salamanca", "El harpista ciego", "Rapsodia del quebracho volteado", "Don Carnaval", por no mencionar sino las más difundidas en el país. El mito llama constantemente a su emoción. *La piedra muerta* (1913) es un testimonio. Por encima de la fatalidad física, Rojas coloca el fatalismo místico, típico de la raza india, que atri-

buye la consumación de ciertos fenómenos a las voluntades extraterrenas. Y muchas veces predice como un augur iluminado y eleva su admonición como un antiguo patriarca.

LOS HEROES, SU HAZAÑA, SU DOLOR Y SU GLORIA

En 1922, Ricardo Rojas publicó seis conferencias bajo el título de *Los arquetipos.* Los consagró a "Belgrano, el patricio; Güemes, el caudillo; Sarmiento, el educador; Pellegrini, el estadista; Ameghino, el sabio, y Guido Spano, el poeta".

Las seis vidas están reflejadas en sus perfiles mayores y menores, con justeza de referencias históricas, con acierto estimativo en cuanto al valor de la obra realizada, pero el estudio sobre Belgrano ofrece un conmovedor índice de flagelaciones, recordado por Rojas con palabra admonitoria, con sentencias de patriota, con amor cívico compensador. En 1933, apareció *El santo de la espada* y en 1945, *El profeta de la pampa,* magníficas biografías en las que al rigor documental se unen la emoción de los recuerdos, la multiplicidad de los episodios familiares, sociales, políticos, militares, la acotación filosófica, todo ello expresado en un estilo brillante fervoroso, poemático a veces. *El santo de la espada,* libro que ha recorrido el mundo entero, ya en castellano, ya en inglés, se ha convertido en brevario cívico de la juventud argentina. Casi no hay escuela en el país en cuya biblioteca no figure. Rojas puso el corazón al escribirlo, y porque es místico define a San Martín como el hombre del Destino, el hermano de los iluminados caballeros de Montsalvat. De esta obra me ocupé extensamente en *La Razón* en 1933.

El profeta de la pampa nos ofrece la imagen total del padre de la escuela argentina. Los problemas históricos y morales suscitados por afirmaciones y actitudes del prócer civilizador, quedan resueltos en estas páginas. Había un Sarmiento ignorado o mal conocido por casi todo el pueblo y, en especial, por la juventud, y aun por millares de educadores. Era el que no convenía al oscurantismo detractor, obstinado en atizar la malquerencia al gran maestro y demócrata. Era el Sarmiento patriota, tradicionalista, defensor de la integridad patagónica, constructivo y previsor. Rojas lo ha expuesto mostrando la médula de todos sus libros, sus ideas, impulsos, iniciativas, doctrinas.

El jurado de literatura le había asignado el Premio Nacional, pero fue pospuesto, por un procedimiento que mucho se discutió entonces. La

posteridad, en cambio, le ha discernido otro premio de más alta jerarquía, y es el de difundir esta obra suya con amor y admiración. Por su parte, la Sociedad Argentina de Escritores le dio la máxima distinción: el Gran Premio de Honor.

Su devoción por los héroes y fundadores de la nacionalidad se concentra también en los lejanos rincones del Norte, donde la lucha por la libertad asumió caracteres de heroísmo y sacrificio, que la Historia ha exaltado y el pueblo entero de la República canta y recuerda con orgullo. Con el nombre de *La patria en Jujuy,* Ricardo Rojas estudia, al par que la vida de la ciudad y la actuación de sus Cabildos, la gesta de los beneméritos gauchos de Güemes, estos guardianes abnegados del Norte, a quienes San Martín dedicara, en 1814, el elogio consagratorio. La guerra gaucha tiene en Rojas su mentor fervoroso; aparecen en la claridad de su recuerdo las figuras admirables de Martín Güemes, Pachi Gorriti, Bartolomé de la Corte, José Ramón del Portal, José Gabino de la Quintana, Francisco Juan Salazar y muchos más, para recibir voces de gratitud y de reverencia. Esta monografía apareció primeramente en el *Archivo Capitular de Jujuy* (T.IV, 1944), para luego integrar el libro *La entrevista de Guayaquil* (1950).

En los estudios que preceden a los diversos tomos del *Archivo,* Rojas evoca la historia de nuestra bandera y se refiere a la creación de las escuelas con los fondos provenientes del premio otorgado al general Manuel Belgrano. No ha omitido el autor la mención de aquellos lugares de Salta y Jujuy donde el brazo argentino defendió las puertas de la Patria, durante las once pertinaces invasiones realistas. Salta, El Portezuelo, Cerrillos, La Merced, Sumalao, Acoyte, Jujuy, San Pedrito, Tilcara y Yaví, entre otros nombres, señalan el ritmo heroico de la guerra gaucha, inmortal página de ejemplo y de poema, que Rojas, argentino esencial, señala con verbo melodioso.

La exaltación del Gran Capitán es en la pluma de Rojas veracidad y probidad históricas, sugestión moral, enseñanza y ejemplo. Aparecen en plenitud estos caracteres cuando estudia el famoso encuentro de San Martín con Bolívar, en su libro *La entrevista de Guayaquil,* ya citado, volumen en el que incluye también la *Bibliografía analítica* sobre la entrevista (págs. 243 a 362), y *Una lección de la historia,* réplica al Dr. José Pacífico Otero. De esta devoción sanmartiniana fluyeron, asimismo, artículos magníficos como "Meditaciones sanmartinianas" *(La Nación,* agosto de 1950), "El sable de Maipú" *(La Prensa,* agosto de 1950), y "Temple de héroe" *(Américas,* Washington, 1930).

EL ESPIRITU INDOHISPANICO EN EL TEATRO DE ROJAS

Las cuatro obras dramáticas de Ricardo Rojas reflejan su espíritu de argentino esencial. No he de adentrarme aquí en el estudio de ellas, pues ya cumplí esta labor en la Casa del Teatro de Buenos Aires, cuando inauguré la Cátedra "Ricardo Rojas", así como en publicaciones diversas. Pero cuadra en la presente oportunidad su referencia, siquiera esquemática, para mantener la unidad del recuerdo que hago de la obra del maestro. El espíritu de la tierra y de la raza; la tradición y la emoción indígena en el arte; la historia y el sentimiento de la argentinidad, iluminan y vibran en el teatro de Rojas, que constituye un bello perfil de su doctrina. *Ollantay,* estrenada en el Teatro Nacional de Comedia el 28 de julio de 1939, es la tragedia de amor y de coraje del héroe del Antis, antecesor multisecular y simbólico del Libertador de la patria, desarrollada por Rojas en cuatro actos, y estudiada a la luz de los textos documentales en *Un titán de los Andes* (1939).

Elelín (28 de marzo de 1929, en el Ateneo), se funda en el sueño de los conquistadores cruzado de sangre, dolor y muerte; el sueño de Linlines, Trapalandas, Yungules, Chillis y Césares, ricos de oro y de pedrerías. Es la tragedia física de Diego de Rojas rubricada con la tragedia moral de Catalina de Enciso y Felipe Gutiérrez. *La salamanca* (10 de septiembre de 1943 en el Teatro Nacional de Comedia), extrae su materia y su soplo de la hechicería hispana, conjugada con la magia indígena, y presenta un choque de psicologías antitéticas que dan la imagen de los tipos humanos que llegaron a América durante la Conquista. *La casa colonial* (4 de junio de 1932 en el Liceo), al vitalizar un episodio sensacional de nuestra historia —la conspiración de Alzaga, en 1812— realizó, en ambos sentidos, el principio de Aristóteles glosado por Lessing en *Dramaturgia hamburguesa* y, asimismo, por Guillermo Schlegel, que establece la diferencia entre el historiador y el escritor, en cuanto afirma que el autor dramático no es un historiador, puesto que el autor pinta y éste expone los hechos reales, y, además, el que escribe una obra de teatro se atiene a lo que pudo o pudiera acaecer, a la inversa del que hace historia que se circunscribe a la realización de los sucesos tal como se fueron desarrollando en la verdad.

Y efectivamente, Rojas, en esta obra estrenada por Eva Franco, se mantiene fidelísimo a los datos de la documentación histórica, y el famoso diálogo entre Rivadavia y Pueyrredón (II acto), lo demuestra, ya que es reproducción casi textual de aquel entredicho dramático en el Fuerte, cuya

versión recogiera Florencio Varela del propio Rivadavia, años después de producido. Pero agrega episodios y personajes pedidos a la imaginación para sustentar mejor la arquitectura de los actos, especialmente el tercero.

Otras obras ha escrito Rojas con destino al teatro, pero las mantuvo inéditas. Así lo ha confesado. Ignoro sus títulos y argumentos. La tarea de los inventariadores oficiales —ya que todo lo que perteneció al maestro ha pasado, por donación, a propiedad del Estado— dirá de la existencia de esas creaciones. En realidad, Rojas se inició en la escena con el breve poema patriótico *Oratorio laico,* que lleva música del maestro Pascual de Rogatis y que fue estrenado en el Teatro Colón, en mayo de 1910, con motivo del Centenario patrio.

LA POLÍTICA PARA UN ARGENTINO ESENCIAL

Ricardo Rojas se había mantenido al margen de las contiendas políticas. Pero en 1930 un levantamiento militar quebrantó el ritmo de nuestra vida democrática. Asomó la dictadura, y como fertilizados por su espíritu, despuntaron vigorosos movimientos ajenos a la tradición cívica argentina y cuyos hontanares de inspiración se abrían en países totalitarios. La doctrina sustentada disentía categóricamente con las esencias mismas de nuestra historia. El drama nacional culminó con la anulación de las elecciones del 5 de abril de 1931, en que la voluntad popular repudió al gobierno impuesto por la fuerza de las armas. Cárcel, persecución y oprobio fue el destino de millares de ciudadanos. Y en ese instante crucial, Ricardo Rojas se incorporó a la Unión Cívica Radical, el Partido en derrota, que solamente podía ofrecerle la perspectiva del sacrificio. Esta decisión de altura moral sanmartiniana no fue comprendida por muchos hombres de prestigio social e intelectual, pero que ignoraban el concepto helénico de que el artista no puede desentenderse de las sagradas obligaciones ciudadanas. Rojas afrontó reproches, amenazas y hasta burlas crueles, y se consagró con patriótico entusiasmo a combatir el sistema dictatorial. Consideró que había que llevar la educación a las masas populares adictas al radicalismo; encauzar sus magníficas posibilidades, dar un sentido elevado y comprensible a la lucha, compenetrar al pueblo del ideal en todos sus aspectos: darle el arma sarmientina de las ideas y el conocimiento histórico. Para concretar y desarrollar estos propósitos redentores, escribió *El radicalismo de mañana* (1932). En su primera parte, remonta los orígenes de esta corriente política al ámbito de mayo de 1810, a la gestión demo-

crática de Mariano Moreno frente al sentimiento conservador de Cornelio Saavedra. En este libro, que es una biografía cívica de la República, Rojas expone y analiza los problemas básicos de nuestra organización y de nuestra actualidad, desde los constitucionales y administrativos, hasta los económicos y culturales, y lo hace en función del radicalismo como entidad que ha recibido una misión del pasado para cumplirla sin desalientos. Su experiencia de maestro proponía, asimismo, el establecimiento del Colegio del Pueblo, centro de estudios sobre la realidad integral argentina, donde la juventud encontraría no solamente instrucción, sino también sendas de conducta. En diciembre de 1933, Ricardo Rojas había concurrido a la Convención de Santa Fe, junto con Marcelo T. de Alvear, Honorio Pueyrredón, Andrés Ferreyra y otros prohombres de la Unión Cívica Radical. Estalló entonces en el país una revolución para derribar al gobierno, y éste ordenó el apresamiento de todos ellos y su exilio inmediato. Rojas fue trasladado a Ushuaia, donde permaneció desde enero hasta mayo de 1934. Las personalidades señeras de la inteligencia hispana firmaron entonces un documento que habla con justicia de la significación de Rojas en el pensamiento universal. Lejos de atizar odios y venganzas, el confinado en Tierra del Fuego, desde su helado rincón cantó la epopeya del héroe mítico austral Kuanip, y reveló con severa protesta el exterminio criminal del indio ona, en su libro *Archipiélago* (1942), publicado primeramente en las ediciones dominicales de *La Nación*. Allí también terminó su *Cervantes*, admirable superación de la compilación *Poesías de Cervantes*, realizada en La Plata (1916); y allí, en horas de exaltación, rimó su rotundo poema *El albatros*. Regresó a su casona colonial de Buenos Aires, y ya en su biblioteca, rodeado de amigos, pronunció voces de optimismo, instancias al trabajo y al estudio, pero sin cejar en la decisión de combatir por la restitución de los derechos y el respeto de la dignidad humana. Cuando el radicalismo lo proclamó en 1946 candidato a senador nacional por Buenos Aires, yo conocí por su propia confidencia el plan de acción educacional que se proponía desarrollar en caso de ser elegido. La enseñanza, en sus tres ciclos fundamentales, hubiera alcanzado un vuelo magnífico. La decisión popular favoreció otros designios y el país perdió un parlamentario de excepcionales virtudes. Para él la política consistía en trazar rumbos de dignidad a la ciudadanía; sembrar ideas; favorecer la aptitud popular para el trabajo; asegurar la justicia social; llegar a la democracia por la educación. Y murió predicando estas fórmulas a la juventud.

LA ARGENTINIDAD EN LA CATEDRA UNIVERSITARIA

Ricardo Rojas ocupó, en 1913, la cátedra de Literatura Argentina, creada el año anterior por el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue su mentor en la ceremonia inaugural de tan elevada tribuna el académico Rafael Obligado, glorioso autor del poema "Santos Vega". En esa misma circunstancia surgió la chispa de un conflicto que apasionó el ambiente intelectual del país y provocó encendidas controversias. Rojas, argentino esencial, que aparecía tremolando sus principios de patria, tradición y democracia, y hablando el lenguaje del espíritu de la tierra, expresó que *Martín Fierro* llega, por su unidad y por su asunto, a ser para la nación argentina algo muy análogo a lo que es para la nación francesa la *Chanson de Roland* y el *Poema de Mio Cid* para la nación española. Las réplicas resonaron enseguida. Y hasta se organizó una encuesta para dilucidar la cuestión. ¡Quién diría! El gaucho y sus problemas, la misma tradición en sus poesías, sus cantos, sus danzas, sus sentimientos, disonaban entonces en medio de ese cosmopolitismo subestimador de lo nuestro, que convertía a un sector de la sociedad en campo adicto a lo exótico, peligro que amenazó desde las afecciones nacionales hasta el propio idioma. La cordura de hombres que a su hora justificaron, con Unamuno, la predicación fervorosa y abnegada de Rojas en *La restauración nacionalista,* puso en el buen sendero a criollos que hacían ascos al mencionar al gaucho, acento vivo de la raza, carne y dínamo de los ejércitos de la libertad, conservador del cancionero, médula de la tradición; criollos devotos del galicismo integral, que no comprendían que algunos de ellos llevaban en su sangre y en su psicología al indio y al propio gaucho! Pese a tales críticos europeizantes, Rojas hizo de su cátedra una verdadera atalaya de la argentinidad.

Flor de esa magnífica docencia fueron los cuatro gruesos tomos de *La literatura argentina,* estudio filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, como reza el subtítulo (1917-1920), obra de culminación y de consagración, en la que se cumplen los ciclos fundamentales que caracterizan la perspectiva doctrinaria e histórica de Rojas: *Los gauchescos,* o sea el proceso de nuestra formación nativa; *Los coloniales,* estudio de nuestra evolución hispanoamericana; *Los proscriptos,* destinado a nuestra organización democrática, y *Los modernos,* que abarca lo que él llamara el período de la renovación cosmopolita. Cuatro fuentes acaudaladas de sabiduría y verdad, en las que desde hace cuarenta años se abreva la mente de la juventud. De estos cuatro tomos me he ocupado con extensión en

diversos trabajos, demostrando su influencia categórica en la formación intelectual argentina. No cabe insistir aquí.

El extenso estudio que precedía a *Los modernos* fue posteriormente desglosado de la edición príncipe, y ahora circula independientemente bajo el título de *Las provincias*. El juicio universal coronó esta obra monumental del maestro, de la que puede afirmarse que, si por su erudición extraordinaria, por sus aciertos conceptuales, por su método, merece la perennidad, suyo sea el laurel, por haber opuesto un valladar a la colonización espiritual que iba dejando muy atrás el conocimiento de los valores genuinos de nuestra cultura.

Rojas hizo de su cátedra una verdadera facultad. Tuve el honor de seguir a su lado por más de treinta años, como alumno primero, discípulo y colaborador después y siempre como amigo. En torno de esa cátedra surgieron cursos libres. El Instituto de Literatura Argentina, creación inolvidable de la cátedra, no obstante sus flacos recursos económicos, dio a la cultura del país más de cien publicaciones en sus secciones Teatro, Novela, Crítica, Catálogos de Folklore. Bajo su dirección inicié en el Instituto el primer curso libre de Folklore (1949). Gloria de esa cátedra fue el curso sobre Sarmiento, insuperada exposición sobre la obra inmensa del gran sanjuanino. Los servidores de la tiranía lo obligaron a renunciar después de más de cuarenta años de sembrar la argentinidad! De su fecundo gobierno de la Facultad (1921-1924) quedan los testimonios en el volumen *Documentos del Decanato*. Rojas llegó a la alta dirección de la casa por el voto unánime, es decir por tácita aclamación. Ocupó el Rectorado de la Universidad (1925-1930) en horas difíciles, y sobreponiéndose a conflictos, choques de ideas y movimientos estudiantiles, llegó a ser árbitro indiscutido por su probidad y patriotismo. En *Discursos del Rector* (1930) están contenidos el pensamiento y la obra de Rojas en el gobierno universitario. Toda nueva información que pudiese completar el conocimiento de los autores y temas era expuesta a los alumnos, ya en la cátedra, ya en publicaciones. A esta preocupación se deben *Otros versos de Martín Fierro* (1937), *Echenique* (1938), ésta en amable réplica al historiador P. Guillermo Furlong, S. J., sobre la paternidad de *Laudationes; Un dramaturgo olvidado, Don Francisco Fernández y sus "Obras dramáticas"* (1923); *Evocación de Emilio Becher*, que figura en la edición de *El diálogo de las sombras y otras páginas* de Emilio Becher (1938); noticias preliminares a numerosas obras del teatro nacional, editados por el Instituto de Literatura Argentina, prólogos, comentarios.

Rojas fue profesor de futuros maestros de escuela, en 1905. Desde

1908 ejerció la cátedra en la Facultad de Humanidades de la Plata. Perteneció al núcleo fundador de esta casa de estudios, fruto de la iniciativa de otro argentino de imperecedera memoria: Joaquín V. González, sabio ministro, armonioso escritor que supo interpretar el alma de la tierra nativa. Hasta esa tribuna altísima, Rojas llevó su prédica argentina, su impulso investigador, que se definió en la publicación de la *Bibliografía de Sarmiento,* en la que profesor y discípulos aunaron mente, corazón y esfuerzo para dar cima a esta importante obra. Predicador de la patria, llegó en 1914 a la Universidad de Tucumán, y pronunció tres conferencias que se iniciaron con la que tituló "El sentimiento geográfico y el nombre de la Universidad de Tucumán". En aquella ocasión fue saludado como uno de los que alentaron la fundación de la ilustre casa de estudios.

Rojas fue un educador clásico. Después de medio siglo de enseñanza en escuelas normales, colegios nacionales y facultades, prolongaba en privado su magisterio argentinista en las pláticas cotidianas, con jóvenes estudiantes y profesionales que llegaban hasta su casa a requerir consejo y a confesar ideales, lo mismo que políticos, escritores, artistas, militares. La casa de Rojas fue universidad de conciencias libres.

De su peregrinaje romántico por la Universidad, los ateneos, el mundo intelectual y la política militante, Rojas nos ha dejado páginas de confidencia en sus *Memorias,* cuya publicación se halla en trámite. Están ordenadas bajo los títulos *Don Absalón* (por su padre); *El Mataquito* (por el sobrenombre que sus familiares y amigos le pusieron en la niñez); *Entre bohemios y doctores* (su actuación a partir de 1898) y una carta, dedicada a los episodios acaecidos desde la Revolución de septiembre de 1930 hasta 1956.

RICARDO ROJAS Y EL ALMA DE ESPAÑA

Amar a nuestra Argentina es no olvidar a España. Y Ricardo Rojas, argentino esencial, llegó a la península en 1907 por instinto racial, sentimiento afectivo y vocación de americano estudioso. Estaba España en su itinerario a Francia, Italia e Inglaterra, sobre cuyas particularidades escribiera aquellas correspondencias que están incluidas en *Cartas de Europa* (1908). Pero en España vivió la mayor emoción. Ocupaba sus horas en discurrir por ateneos y academias, platicar con escritores y filósofos, poetas y autores dramáticos; frecuentar los archivos famosos, donde era posible alternar con glorias de la investigación como don Marcelino Menéndez y

Pelayo; ir, en fin, como a propia casa, al retiro luminoso de pintores y escultores. Daba sus primicias de América y recibía las confidencias del talento. Esos convivios, en los que Rojas era el forastero juvenil —tenía apenas veinticinco años—, dieron levadura de ideas y emociones a los artículos que escribía, al recogerse en su aposento, cada madrugada. Hace un año me contaba el maestro, con nostalgia, sus andanzas por aquel Madrid de soñadores y noctámbulos; y su memoria prodigiosa animaba imágenes de hombres y de paisajes; sus visitas, sus debates cordiales en el corro intelectual, su aprendizaje en lugares donde la historia parece vivir, cada día, sus glorias y sus dramas y, en fin, su conferencia en el Ateneo de Madrid, sobre Olegario Víctor Andrade, nuestro poeta de los grandes temas nacionales. La impresión intensa recibida en tierras de Castilla se convirtió en emoción y clarividencia que enaltecieron aquellas disertaciones que sobre el Cid Campeador dictara para nosotros en la Facultad de Filosofía y Letras, hace más de tres décadas. En 1908 reunió Rojas los trabajos que periódicamente enviara a *La Nación*, y con otros que ya tenía publicados, formó *El alma española*, bello libro que editó la entonces popularísima "Biblioteca Blanca", de Sempere, con el infaltable retrato del autor en uno de los ángulos de la tapa. Los artículos de *El alma española* son la esencia viva del pensamiento y de la sensibilidad hispanas en esa hora de transición, apreciada y valorada por el temperamento de un poeta argentino. Un año después de su retorno ocupó la cátedra de la Universidad de La Plata, para referirse al problema español, en conferencia que llamó *La España actual*. Treinta años más tarde Rojas nos brindó su *Retablo español* (1938), que vigoriza los recuerdos de aquella andanza cumplida para conocer la verdad de esa España declarada caduca por nuestros viejos maestros... incapaz de civilización..." España ha correspondido este cariño a Rojas. Basta leer artículos y correspondencia de Unamuno, Ramiro de Maeztu o Luca de Tena; cartas de Menéndez Pidal y Ortega y Gasset; dedicatorias de libros, para comprobarlo. Pero citaré un hecho que me implica. En 1934, a raíz de la revolución radical contra el gobierno del general Justo, considerado dictatorial, Rojas, junto con Adolfo Güemes, Honorio Pueyrredón, Enrique M. Mosca, E. Alvarez de Toledo, Andrés Ferreyra, y muchos más fueron confinados en Ushuaia, frígida capital de Tierra del Fuego. Yo escribí a don Ramón Menéndez Pidal informándole de la prisión del maestro, y aquel ilustre autor de *La España del Cid*, preparó una nota que firmaron todos los grandes de la intelectualidad hispana. La destinaban a nuestro gobierno demandando la libertad del gran argentino sometido a prisión. Cuando iban a enviarla

a Buenos Aires, les llegó la noticia de que, al cumplirse seis meses de confinamiento, Rojas y sus compañeros habían sido liberados. Menéndez Pidal remitió a Rojas el original con las beneméritas firmas como recuerdo, y en testimonio de adhesión. El entusiasmo por los estudios hispánicos acompañó a Rojas hasta sus últimos años. Lo revela su trabajo sobre la métrica del *Poema de Mio Cid* aparecido en *La Nación* y que, según me adelantó el maestro en 1954, formaría parte de un libro consagrado a la estructura del famoso cantar.

Ahora, en el día luctuoso, España dejó caer su flor de emoción sobre la tumba del amigo que supo cantarla, comprenderla, sentirla, porque también llevaba en su sangre el soplo glorioso de ella.

LOS FUEROS DE LA PATRIA EN AMERICA Y EL MUNDO

El último libro que Rojas escribió se titula *San Martín, hombre de Estado,* y se encuentra en nuestra Cancillería para su publicación oficial. Está consagrado al análisis de la capacidad diplomática del Libertador Don José de San Martín, puesta en duda por algunos historiadores continentales, quizá para aumentar el volumen histórico de sus héroes locales. Con Nerio, hermano de Ricardo, médico sabio y escritor también ilustre, revisamos estas páginas en cuyo texto, ya mecanografiado, el maestro había hecho correcciones de su puño y letra, horas antes de morir. Esta obra, que pronto conocerán los argentinos, esclarece, a favor de una documentación exhaustiva, espigada con celo y rigor científicos, actitudes y puntos de vista que durante un siglo fueron semilla de polémicas. Constituye una coronación definitiva de su *Ensayo de crítica histórica sobre episodios de la vida internacional argentina,* en cuanto concierne al tema San Martín y el Congreso de Panamá, que en dicho *Ensayo* abarca más de cincuenta páginas. Reclama Rojas para nuestro país, y con derecho inalienable, el mérito de haber promovido en 1810, por la palabra de Mariano Moreno, preclaro mentor del credo de Mayo, el Congreso de las naciones americanas que en 1826 tuvo apenas un principio de realización, con ausencia de nuestro país. La idea matriz sustentada, como digo, en Buenos Aires, fue desarrollada en 1813 por el vibrante Bernardo Monteagudo al formular su *Constitución* para los pueblos confederados de América. De este prócer argentino, asesinado a traición en Lima, es el *Ensayo de una confederación general de estados hispanoamericanos* y el *Plan* para su organización, cuyas primeras páginas fueron escritas en Quito en 1823, y que, una vez conocido mereció el fervoroso estímulo del

propio Bolívar, que lo admiraba. En páginas objetivas de austera imparcialidad, Rojas demuestra que San Martín, con inteligencia política admirable, procuraba los mismos objetivos que Moreno y Monteagudo mediante alianzas militares que él había formalizado entre Argentina y Chile, Chile y Perú, para luego preparar la de Perú y Colombia. Por eso San Martín llevó a Guayaquil todos los recaudos para reunir el Congreso de los estados, más el *Tratado adicional*. No fue comprendido.

El 22 de junio de 1826 se reunió el congreso. El fracaso resultó evidente, pues asistieron, como únicos miembros los representantes de Colombia, Centro América, Perú y los Estados Mexicanos. Brasil se abstuvo. Chile se excusó dando razones de orden formal. Bolivia dejó librado al propio Simón Bolívar la designación de los delegados, y éstos nunca fueron elegidos. Estados Unidos accedió a concurrir mediante la condición de que Bolívar le prometiese no invadir Cuba y Puerto Rico, con fines libertadores. Obtenida la promesa, nombró un plenipotenciario que murió en el camino; el sucesor resultó ya innecesario. Inglaterra y Holanda mandaron simples veedores. La ausencia de nuestro país, acusada sin causa, de mala fe, se debió, como Rojas lo señala, a la disolución caudillista, la guerra con el Brasil y las agudas intrigas diplomáticas que afectaban incluso nuestra independencia.

Rojas cierra su *Ensayo* lamentando la incompresión de Bolívar y de Rivadavia para San Martín, que era el que estaba en la verdad en su tesis de "fundar estados nacionales y confederarlos en la libertad mediante congresos legislativos y alianzas militares a las que sometía su poder". Y finaliza diciéndonos a modo de ejemplo: "...San Martín nos ha dejado en Guayaquil su más elevada lección: dominar estoicamente las pasiones egoístas —concupicencias, codicias, efímeras fruiciones de lo terrenalmente mezquino— para llegar, como él llegó, a la plenitud del hombre".

Rojas dedica la tercera parte del *Ensayo* a la política internacional del presidente Hipólito Irigoyen, prudente y sabia, que muchos no comprendieron, durante la guerra mundial de 1914-1918. En esa emergencia crucial Irigoyen —lo dice el maestro— procedió con cautela como estadista y como un hombre que se debía a la conciencia de su pueblo, a la responsabilidad de su función, al honor de su Patria". Digno juicio de quien predicó la justicia contra la barbarie en aquellos discursos y meditaciones que forman ahora el tomo intitulado *La guerra de las naciones* (1924). Entonces Rojas no era neutralista, y no lo era por fervor democrático y amor cristiano a la humanidad. Irigoyen, sagaz diplomático y eximio piloto de tempestades, salvó la sangre argentina y mantuvo la dig-

nidad nacional, con sólo esperar sereno y prepararse para todo evento, sin provocar ni dejarse ofender. Por último, el maestro nos reserva las *Reflexiones actuales,* que recorren el paisaje político del mundo, para darnos, viendo lo de allá y lo de acá, la verdad en sazón.

RICARDO ROJAS, EL MISTICO

Cerraré esta contribución sintética al estudio de la obra del Maestro, con el recuerdo de *El Cristo invisible,* libro que puso un día en mis manos con dedicatoria generosa y plena de paternal cariño, como todas las que para mí y para los míos escribiera. Fue Ricardo Rojas un místico esencial. Los años y nuestra relación casi familiar confirmaron esta apreciación, en que muchos de sus comentaristas hemos coincidido. Místico de la raza, de la patria, de la humanidad. Su fe era poesía, decantación moral y estética, que ascendía a veces, más allá de las interpretaciones dogmáticas. Había profundizado en todas las religiones, especialmente en las orientales, para luego confinarse en su cristianismo de imagen personalísima, lo que le acarreó mordientes críticas y ásperos reproches. Hasta libros se publicaron para rebatirlo y acusarlo de paralogista. El confesaba siempre que sentía en su alma la presencia del Cristo invisible, universal y divino, que a la conciencia llega con el mensaje dulcísimo del Bien y del Amor. Había en Rojas un instinto sacerdotal, que él solía reconocer complacido; a este instinto uníase una virtud videncial. Y, en efecto, su lenguaje, cuando traducía los sentimientos y estados emocionales más hondos, era el de un predicador augural. *El Cristo invisible,* que apareció en 1928 y circula en muchos países, especialmente en Estados Unidos de Norteamérica, traducido al inglés, debe ser considerado aleccionador fruto, precisamente, de una exaltación de la sensibilidad acuciada por ese misterio que invade y supedita durante las crisis de los grandes dolores de la carne y del alma y prueba que Rojas, en religión, vivía para muy adentro. Y sean cuales fueren las discrepancias teológicas que los tres diálogos entre El Huésped y Monseñor, señalen y agudicen, es hecho innegable que de toda la obra fluye una luz de sinceridad apostólica, una devoción auténtica por Cristo, Maestro eterno, verdad y camino. Que todos llevemos en nosotros mismos el soplo redentor del Cristo invisible, es la superior aspiración de Rojas.

Sorprenderá saber que hubo quienes lo llamaron ateo. Muchas veces me lo recordó con sorpresa. ¡Ateo él, que no concebía la vida sin el influjo de la Divinidad! El, que dedicó bellos y sabios estudios a los *Autos Sacra-*

mentales, (La Nación, 1955), él, que escribió medulosos estudios sobre Santa Teresa de Jesús no podía ser un hombre sin fe cristiana. *La Nación* recogió la última de sus meditaciones sobre la Carmelita de Ávila, cuando ya Rojas había llegado a los 72 años. No calló, es verdad, sus disidencias de místico individualista; pero tales disidencias, justo es aclararlo, fueron, según yo lo interpreto, inspiradas por un quintaesenciado amor al Hijo del Hombre cuya palabra fue savia nutricia de su moral. Rojas no volvió a Cristo después de discutirlo, de negarlo, de suplantarlo, como muchos escritores europeos arrepentidos; porque Rojas nunca lo ofendió con la duda. Lo llevó dentro como una luz de intimidad, y creyó intuir su voz y su palpitación. Esta es la razón de su libro.

COLOFON

La patria elevada por la libertad; la democracia depurada por la educación; la educación nutrida por el espíritu de la tierra, la tradición y la moral; el arte con el signo acrisolador de Eurindia; esa patria vislumbrada en los sueños de Moreno, en la austeridad de San Martín, en la ambición constructiva de Sarmiento, y en la fidelidad racial y terrígena de los que la cantaron, constituyó su vocación idealista.

Rojas fue el poeta y el místico de la Argentinidad. Hasta su prosa de enseñanza y de polémica está animada de lírico fervor religioso. Sigamos su señal, porque, como él afirmaba en la ya citada conferencia sobre don Juan Zorrilla de San Martín: "El poeta es siempre el guía que necesitamos, como la estrella, que alta y lejana parece no servir para nada a los hombres y que, sin embargo, puede servir de norte a los navegantes, sobre las aguas fugitivas del océano y ante las nubes tormentosas del horizonte".

ISMAEL MOYA,
Cátedra Ricardo Rojas,
Buenos Aires.

Imagen de Ricardo Rojas

Tuve el privilegio de tratar a Ricardo Rojas durante más de veinte años. Había leído algunos de sus libros mientras cursaba el bachillerato en un Colegio Nacional de provincia. Le escribí una de esas cartas de muchacho, ingenua, admirativa. Rojas la respondió con generosa extensión. Al venir a Buenos Aires, mi primera visita fue a su casa de la calle Charcas. No hay nada singular en este episodio. ¡Cuántos podrían referir lo mismo! Era parte de la vida de Rojas alentar vocaciones y aconsejar a los jóvenes. A su lado, igual que otros, me formé como profesor y como escritor. Nuestra amistad, al cabo de los años, concluyó por situarse naturalmente en un plano de intimidad muy honda. Hay siempre esencias paternales en un maestro, pero la verdad es que el cariño de padre y de amigo que él prodigaba llegó a ser nuestro vínculo más cierto. Así lo sentimos muchos discípulos que quisimos filialmente a este varón tierno y generoso. Tal intimidad hace difícil trazar una imagen nítida del poeta y del profeta, del ciudadano y del humanista que hizo de la Argentina una musa, una obsesión y un ideal. Aunque Rojas no hubiese escrito libro alguno, aunque no hubiese recibido honores académicos ni aplauso de multitudes, igual nos seguiría pareciendo un ejemplo de bondad, de sabiduría y de sencillez. Un ejemplo, en suma, de virtud.

No había en su discurso pasajes ociosos. Se apoyaba en lo anecdótico o en lo pintoresco para tomar impulso y zambullirnos en la médula de un pensamiento. Recuerdo cierta vez en que hizo la paradojal alabanza de un vehículo casi arqueológico: el tranvía. Rojas lo esperaba durante largos ratos, pacientemente, en la calle Santa Fe, cerca de su casa, o en la esquina de la Facultad de Filosofía y Letras. Allí su amable plática con los alumnos prolongaba las lecciones del aula. Precisamente su elogio del tranvía se vinculaba a una tesis sobre la espera y la utilidad de ésta para el ejercicio de la paciencia y de la meditación. Al censurar la prisa inútil,

la agitación para la nada de tantos seres despojados de fines, llevaba el razonamiento a esferas más amplias y criticaba el arrebato, la furia inútil y destructora que suele sacudir a nuestra tierra. Recordaba entonces una frase de San Martín a Guido: "Los argentinos son hombres sin espera"... De lo aparentemente pasajero llegaba siempre a reflexiones sobre el país, meollo radical de su meditación.

Rojas poseyó el don de la palabra hablada y escrita. La palabra era su gran instrumento de creación. Un recuerdo de la vida en provincia o de las luchas de su padre en Santiago del Estero, la visita del joven poeta que llevaba su primer libro a Mitre, sus conversaciones con Darío y con Unamuno, todos los tópicos de ayer y de hoy se anudaban con naturalidad a una viva interpretación de la Argentina. El amor a esta tierra constituye la clave de toda su obra y, acaso, de toda su vida.

Cuando vio a la patria yacer en sombras, también su alma se llenó de tinieblas y se sintió exilado en su propia tierra. Este hombre que sufrió vetos, procesos y presidio como reo político sin dejarse ganar por la amargura, padeció abismalmente la soledad. Lo combatían con saña sus enemigos y muchas veces lo incomprendían sus propios amigos. El más constante de sus pesares era sentirse débil para conjurar el mal. Tan absoluta fue esa certidumbre de fracaso que empezó a morir de la patria. La fe que resplandece en sus libros, esa confianza en las inextinguibles reservas de nuestra tierra, en cierto instante se quebró. Creyó su lucha y su obra inútiles, y su propia existencia un sacrificio estéril. Una tarde, en enero de 1955, me dijo: "Yo no tuve patria sino como ilusión para el futuro". No se resignaba a la sima engañosa a que había caído su pueblo. Desde el fondo de su angustia sabía encontrar palabras de esperanza como éstas, que afirmaban, a pesar de todo, la existencia de la patria ideal.

La suya fue una vida hecha de donación y de amor. Rojas vivió en estado de pobreza y trabajó incansablemente. Amó a su pueblo con naturalidad y aun con inocencia. Quiso a sus amigos y a sus discípulos. En una ciudad de hombres apresurados y anhelantes, de hombres "sin tiempo", las puertas de su casa estaban abiertas y su diálogo era generoso para los compatriotas de todas las edades y de todas las condiciones. En esas charlas prolongaba la misión del libro, de la cátedra, de la militancia política.

Ricardo Rojas continúa en la Argentina la tradición de Echeverría, de Alberdi, de Sarmiento, de Mitre, de Gutiérrez, de González. Su vida y su obra podrían figurar cómodamente en las cuatro direcciones en las que estudió a los escritores del pasado argentino: *Elelín, La salamanca* y *Ollantay*

pertenecen al ciclo de *Los coloniales; El país de la selva* se vincula con la tradición de *Los gauchescos; Archipiélago, Cervantes* y *El albatros* son páginas de proscripto escritas en la prisión más austral del globo; *La victoria del hombre, Las lises del blasón,* sus biografías de San Martín y de Sarmiento, aquilatan la modernidad de su estilo y la constante renovación de su pensamiento.

Es sobre todo a Sarmiento a quien la índole de su obra, no obstante profundas disparidades, puede parangonarse en el plano de las esencias. Ambos son expresiones telúricas, de acusada fisonomía racial, admonitores y consejeros de su destino. Se parecen por el sentimiento de nuestra América, por la pasión educativa, por la búsqueda patética de verdades orientadoras. El vínculo unitivo de toda la prédica idealista de Rojas podría tal vez encontrarse en las variaciones sobre una prolongada respuesta a la pregunta abrumadora lanzada desde *Conflictos y armonías de las razas:* "Argentinos, ¿desde cuándo y hasta dónde? Bueno es darse cuenta de ello".

Al penetrar en el misterio psicológico de Sarmiento, Rojas se retrata. Describe al sanjuanino con rasgos que valen para él mismo: "Muchos lo creyeron loco y algunos lo consideraron genio. En realidad era un hombre de sensibilidad esotérica como la de un brujo huarpe". Al contemplar el rostro de Rojas, en los últimos años, la atención quedaba fascinada por sus ojos absortos, penetrantes, cuyo brillar misterioso agigantaban los cristales de sus anteojos. A su lado nacía, sin violencias, la atmósfera del mito y de la profecía. En 1947, al trazar una semblanza lírica de su vida, el mismo Rojas se pregunta:

> ¿Quién era yo? ¿Tal vez era un amauta?
> Quizá un baquiano de la travesía
> o un expatriado aquí, en mi propia patria.

Personaje típico de la cultura hispanoamericana, este humanista criollo sólo se explica en función de su tiempo y de su patria. Su vocación auténtica fue la de escritor, pero poseyó un sentido militante de este oficio. Su conciencia de ciudadano lo llevó a destinos que ni deseaba ni buscó. Confiesa que cuando le ofrecieron el decanato de la Facultad de Filosofía y Letras se sintió como "pájaro trampeado a quien se va a enjaular".

Fue maestro incansable de argentinidad. Descendió a la entraña misteriosa de nuestro ser colectivo, en una tarea de revisión y de construcción, de examen de conciencia, de mirar hacia atrás en función de futuro. Tras la delicada serenidad de su obra se descubre en él a un temperamento fer-

voroso. Apolíneo por la expresión, alienta en su obra la inquietud dionisíaca de América. Sentía la pasión de la vida y la pasión del estudio fundidas en una bella unidad. Hablando una vez con sus discípulos les decía: "Yo soy también, aunque soñador y cantor, hombre de vigilancia y de lucha; pero a la vez, soy un espíritu razonador, tolerante y estoico".

Hijo de Indoamérica, exaltó la belleza de las tradiciones vernáculas y se sintió orgulloso de que las multitudes lo vivasen como "el indio Rojas", pero comprendió que la cultura hispanoamericana sólo se realizaría plenamente sin aislamientos cerriles y con ancho sentido universal. Por eso escribió sobre *El kakuy* y *La Telesita,* pero también forjó los hexámetros de su *Oda latina.* En un quehacer titánico, a través del relato, la poesía, el drama, la historia y la crítica, ha cantado e iluminado los temas de nuestra tierra y ha puesto en claro los motivos de nuestra desdicha. Salvados matices de tiempo y circunstancias, también son aplicables a Rojas estas palabras de su biografía de Sarmiento: "Personaje armado de la palabra escrita en un pueblo analfabeto y disperso, proviene de esa desarmonía su patetismo a veces extravagante. Es un patriota desesperado que vivió en constante expatriación real o visionaria".

Desde comienzos del siglo, Rojas denuncia el extravío: en *El país de la selva* vuelve a la tradición y al paisaje como fuentes inspiradoras; en *La restauración nacionalista* urge a reformar nuestra educación en vista a los problemas concretos del país; en *Blasón de plata* se unen el rápsoda y el profeta para ahondar en el destino de nuestro pueblo. Y así, toda la obra de Rojas nace infundida por la misión de esclarecer los deberes nacionales: *La argentinidad* (1916), su magna *Historia de la literatura argentina* (1917-1920), *Eurindia* (1922), *Las provincias* (1926)...

Rojas enseña, aclara, avisa, denuncia. Sus propios discípulos difunden sus ideas y también, a veces, se convierten en violentos enemigos de sus doctrinas. Rojas acuña fórmulas y conceptos rectores. Pone en circulación palabras que adquieren empuje nacional, como "argentinidad" o "eurindia". Descifra leyendas y presagios. Desafía a quienes traicionan los ideales de Mayo. Si padece, su delito es de amor. Preso, canta en *El albatros:*

> Vuelvo mis ojos a mi patria y grito:
> Yo soy aquél que antaño te cantara;
> y el amor que te dí fué mi delito.

La obra de Rojas es vastísima y abarca todos los géneros: el relato, la poesía lírica, el drama, la biografía, la oratoria, la crítica. Está en curso

de publicación la segunda edición de sus *Obras completas,* que alcanzará a 40 volúmenes. Se dará el caso extraordinario en América de un escritor que asistió en vida a la reedición de su obra toda sin apoyo oficial, con la exclusiva ayuda de sus lectores.

En su larga existencia Rojas recibió la consagración del triunfo literario con la misma sencillez que soportó la corona de espinas del vejamen injusto. Le fue arrebatado el Premio Nacional de Letras, se persiguió policialmente a quienes solicitaban el Premio Nóbel para su obra. Por eso, al recibir de la Sociedad de Escritores el Premio de Honor, pronuncia palabras proféticas. No desea el oro que "respalda la fuga de los tiranos. El oro es metal del infierno. El bronce es el metal de la gloria".

La vida y los libros de Rojas constituyen una ratificación de las posibilidades mejores de nuestra patria. Mensajes del ayer, símbolos del presente, en su obra la Argentina está abarcada en plenitud. Su obra retoma la visión de una Argentina esperanzada y coherente, iluminada por la fe en su destino grande, fundado en la democracia y en la libertad, sin concesiones a las ideologías del odio y de la muerte. Rojas no es un erudito frío ni su obra es letra muerta. Su palabra es un deber, una enseña de combate. Ricardo Rojas simboliza hoy las trágicas experiencias de nuestra nacionalidad, el sacrificio por consecuencia con valores inmarcesibles. Los argentinos volveremos una y otra vez, con renovada inquietud, a las páginas del maestro. He aquí el diálogo vivo de las generaciones, del que se nutre la verdadera historia.

Rojas ha recorrido ya, sencillamente, ese paso, a veces arduo, entre la muerte y la gloria. Apenas cerró los ojos éste a quien Unamuno llamó "tan hondo, tan noble y tan penetrante patriota argentino", y ya el país todo lo sintió como un *pater patriae*. Queda el monumento de su obra, de sus libros, de su ejemplo. Sin ellos, no podrá pensarse ni entenderse esto que llamamos la Argentina. Ricardo Rojas es ya, él mismo, un testimonio de la existencia de esa patria ideal a la que entregó sus sueños de poeta y sus dolores de patriota.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA,
Universidad de Buenos Aires.

Ricardo Rojas y la americanidad

"La poesía en América está en todas partes menos en los versos", sentenciaba Alberdi. El modernismo literario europeizante, como lo era el sociólogo de *Bases* en punto a planes civilizadores, tampoco permaneció impermeable a la influencia telúrica. Dicho movimiento acaudillado por el nicaragüense Rubén Darío, por el argentino Leopoldo Lugones y por el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, dio la espalda al neo-clasicismo peninsular. Simultáneamente estableció contactos con el pensamiento y el arte del resto de Europa, de cuya contaminación se preservaban las letras españolas como las personas aprensivas que viven en clausura por temor a las corrientes de aire. Rojas, argentino y por añadidura hijo de una provincia mediterránea, militó entre los adeptos del simbolismo francés sin abdicar de su amor a España ni mucho menos de su reencuentro con el rescoldo de la cultura autóctona. Conviene tener en cuenta esta singular posición para seguir el curso de sus fervores juveniles y de su progresivo recogimiento en una devoción más hispano-indigenista que criollista.

Por su parte, el modernismo surgió de este lado del Atlántico como una insurrección en el dominio estético de las minorías finiseculares. "Los países de América se adelantan ahora a España en más de quince años en esta renovación literaria", apunta Pedro Henríquez Ureña. Aquellos jóvenes adalides sentían impaciencia por hombrearse con el nuevo espíritu de Europa que había enviado al Nuevo Mundo conquistadores, aventureros, evangelistas, inquisidores, piratas, invasores de diversas confesiones y banderas. Cierto es que antes de los amagos reaccionarios de la Santa Alianza habían venido del viejo continente, bien que de contrabando, los gérmenes de emancipación con la filosofía de los enciclopedistas; luego se transplantó el romanticismo literario junto con el liberalismo político y económico.

Los modernistas aspiraban a llevar adelante la liberación en el fuero estético. Hasta donde Rojas los acompañaba lo testimonia su libro *La victoria del hombre* (1903), promisora muestra poética de los veinte años y luego *Los lises del blasón* (1911), lleno de reminiscencias heráldicas y alardes de técnica que acusan el trasiego de la sensibilidad afrancesada. Sin embargo despuntan en ambos volúmenes auras precursoras del genio nativo. El joven autor, a tono con sus cofrades, ambicionaba a poner las letras locales al día y sincronizarlas con los centros de cultura que marchaban a la vanguardia. El precio pagado consistía primero en absorber una epidemia de "galicismos mentales" y sentimentales en el gusto. La compensación estaba en el rodeo, porque no en balde el espíritu francés es un transmisor casi insustituible de valores universales. Gracias a ellos Rojas sintió aguijoneada la autoconciencia americana, aunque su vía predilecta de expresión, apenas transpuesta la mocedad, antepondría la prosa al virtuosismo de la rima taraceada. Quizás la afición prematura al canto civil preanunciaba su posterior tendencia a descifrar en fragmentos de doctrina los númenes de la patria. Rojas, lejos de renunciar a las inmunidades del vate y del aedo, reservaría el soplo órfico y el lenguaje a ratos sibilino para deletrear la clave de nuestros arquetipos en función del destino nacional y americano. Las interpretaciones históricas del autor de *El santo de la espada* se resienten de esa propensión al esoterismo donde concurre el ritual de las logias, tan decisivas en la revolución americana. Añádase el hieratismo reencarnado del augur que a partir de la Conquista, vio ponerse el sol en su imperio.

Dentro del modernismo literario coexistían, a comienzos de siglo, varias corrientes. Al flanco de la sugestión cosmopolita y en pugna con su preponderancia, se alzaba el criollismo, beneficiario de las conquistas formales de la nueva estética. Rojas iba a participar del cisma, aunque con un rumbo hacia tradiciones todavía más arraigadas en el Nuevo Mundo. Rufino Blanco Fombona, arbitrario, si bien vocero de la heterodoxia bastante extendida, no veía en Rubén Darío más que elementos exóticos y preciosistas. "Sólo uno de nuestros poetas modernistas, uno de los menos leídos o eruditos —escribía en 1931— antípoda de todo artificialismo, único en esto, como es único en el saber sentir y expresar la naturaleza de América: José Santos Chocano, es de una exuberancia, de una elocuencia profundamente instintivas y raciales". El apasionado escritor venezolano revalida la nueva escuela literaria en la medida que servía al auge del criollismo, vale decir, "la vuelta a la naturaleza, a la sencillez, a la verdad, a la vida, a la América". Rojas no prescindía del criollo, por supuesto, pero car-

gaba el acento en el desagravio del indio. Tal empaque desusado para la sensibilidad de entonces, estetizante y ávida de refinamientos, provocó resistencias seguidas de impugnaciones. Rojas, colocado en una situación de réprobo para los cultores de la belleza inviolable, no dejó de acusar el impacto. Propenso por naturaleza al retraimiento laborioso, obedeció al reclamo de la vocación cada vez más definida, la cual no sólo lo apartaba de los bullangueros cenáculos casi sin incentivo para él, sino de aquellos sectores del modernismo frívolamente literarios. El autor de *El país de la selva* entroncaba con la línea de intérpretes del hombre y la tierra nativos —Echeverría, Sarmiento, Hernández—, cuyo eslabón más esclarecido e inmediato era Joaquín V. González. Sólo que el vigoroso autor de *Mis montañas* pertenecía a la generación precedente a la de Rojas, quien, fuera del maestro riojano y Rafael Obligado, su coetáneo, contaba a Martiniano Leguizamón entre los pocos temperamentos afines. De cualquier modo, Rojas puso énfasis y dio jerarquía de convicciones ancestrales a la reiterada reivindicación indigenista. Esta tesis, a despecho de otros factores, si no arrancó de una postura polémica se afianzó por lo menos en el ánimo del autor. Tomó cuerpo impelida por su propia carrera de obstáculos.

NACIONALISMO ARGENTINO Y AMERICANO

Ricardo Rojas formuló el primer esbozo de su teoría de la nacionalidad al regreso del viaje a Europa (julio 1908) donde cumplió un encargo del gobierno argentino. La misión consistía en recoger antecedentes de los centros del Viejo Mundo especializados en el estudio de la historia. Se trataba de incorporarlos a las escuelas de nuestro país, adaptándolos a sus características y exigencias. Rojas volvió a Buenos Aires con el alma henchida de imágenes. Viajero sensible y culto, no podía menos que rendir tributo ante el espectáculo de hombres, paisajes y tesoros de arte de la civilización inmemorial. Pero el deslumbramiento se tradujo a poco en un revulsivo. Su libro inmediato *La restauración nacionalista,* saludado por Unamuno y Maeztu, contiene el informe oficial y a la vez una requisitoria contra el cosmopolitismo. Según Alejandro Korn, el autor fijó su posición polémica "no como un retorno al pasado ni como un culto postizo de los próceres, sino como una palingenesia de energías ingénitas e históricas, latentes en las entrañas de nuestro pueblo". Rojas propugna allí la escuela pública encaminada a detener la acción disgregadora que antepone los intereses particulares a los reclamos de la ética solidaria. Impugna los institutos privados porque la discriminación pedagógica trasunta

la social. Mina el campo de la sensibilidad infantil, pues abre el cauce subjetivo a la noción de privilegio y la adherencia a otras prevenciones. Rojas, partidario de la escuela pública, recomienda la enseñanza modeladora de la historia patria. Encuentra en ella el reactivo indispensable para sacudir la aletargada conciencia de la nacionalidad. El autor de *La restauración nacionalista* sienta plaza de adoctrinador de historia viva, esto es, sustancia de filosofía, moral estética y pedagogía política o civismo. Como se ve, Rojas enfrenta una crisis de crecimiento de nuestra nacionalidad sofocada por el promíscuo cosmopolitismo y snobismo. Propone una terapéutica que exalta los valores vernaculares, partiendo de un íntimo conocimiento de nuestro pasado. Entrevé una reforma de la enseñanza con vistas sociales y culturales, para lo cual contempla el nuevo tramo que ha recorrido el país en materia de experiencia técnica e institucional. Rojas sugiere soluciones que involucran una crítica a los planes educacionales, si bien alcanza por elevación al desarraigado sentimiento colectivo. Echa mano al instrumental científico de su tiempo en armonía con la intuición del artista: modela la arcilla del alma infantil sin desdeñar el soplo de civismo. Rojas retoma los ideales americanos, cuyo logro no depende de los practicones de la politiquería electoralista ni de la burocracia cultural. Inicia así el diálogo con Sarmiento, artista whitmaniano de la política, la educación y la sociología que crean nuevos valores humanos y sociales a tono con el Nuevo Mundo. Rojas vuelve los ojos al apostolado de Sarmiento: imperativo de "educar al soberano" y preeminencia de nuestra tradición democrática. El discípulo no se podrá desprender a lo largo de su vida del abrazo dialéctico del maestro ni de sus premisas tentaculares. Rojas comienza su ascensión hacia la americanidad a través de la nacionalidad, aunque aquel libro no registra más que los primeros faldeos. Además, el autor comprobó con pena cómo el "chauvinismo" bastardeaba el sentido de su toque de atención.

INDIGENISMO Y EXOTISMO

A comienzos de este siglo Buenos Aires había dejado a sus espaldas el aire de "gran aldea" y se extasiaba ante su crecimiento vertiginoso. Apenas desembarcado el visitante europeo, extendía el certificado que lisonjeaba las ostensibles ínfulas de la ciudad cosmopolita. Las estadísticas, según Disraeli, constituyen la tercera forma de la mentira, pero el porteño, presa del temor al ridículo, apelaba a las cifras. Las consultaba como esos descreídos del tiempo que sólo confían en los boletines meteorológicos.

Diarios, agentes de bolsa, rematadores, bancos, viajeros, todos proclamaban la presión barométrica de una ola de prosperidad y riqueza. Por supuesto, en el coro de loas al engrandecimiento argentino algunas voces desafinaban, bien entendido, por móviles distintos, no todos confesables. La mezcla de razas, la baraúnda de lenguas, cultos, usos y costumbres, habían debilitado el ascendiente de los núcleos tradicionales. Ciertos sectores del patriciado con miras reaccionarias, sentían nostalgias del poder que pronto pasaría a otros grupos. En vísperas del Centenario de la Revolución de Mayo la masa nativa, unida a la prole del aluvión inmigratorio, se orientaba a tientas hacia fuerzas políticas y dirigentes populares. Sus ideales representaban democráticamente los intereses de la mayoría. Veinte años después Rojas iba a volcar sus simpatías partidarias a dicho movimiento; pero por entonces permanecía en su atalaya especulativa, más cerca del aristocratismo intelectual de moda que del rumor de la calle. Férvido "profesor de idealismo", como otros escritores hispanoamericanos de su generación, preconizó el culto a las tradiciones del país, subestimando una de ellas, la tradición popular. Sin embargo, por aquellos años, los manes de Moreno y Sarmiento ambulaban de incógnito por las calles porteñas. Mezclados al turbión anónimo celebraban las fiestas del Centenario grande, no en el formalismo declamatorio, claro está, sino en su avatar del pasado vivo que empuja al presente. Asistían, apenas acompañados por escasos intelectuales, al alba de un nuevo ciclo histórico. Ricardo Rojas se adhirió a los actos conmemorativos del Centenario, publicando el libro *El blasón de plata* (1910). Leopoldo Lugones elevó en honor de la efemérides la mirra de cuatro obras: *Piedras liminares, Odas seculares, Prometeo* y *Didáctica.* Alberto Gerchunoff se consagró con *Los gauchos judíos,* relatos de inmigrantes donde la raza perseguida alaba el arribo al Canaán entrerriano.

Rojas vuelve a enfrentarse en el citado libro con la sombra de Sarmiento y ensaya algunas fintas ideológicas. Encabeza el volumen, a modo de epígrafe, la inquietante pregunta que el autor de *Conflictos y armonía de las razas* lanzó a las futuras generaciones: "¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde, bueno es darse cuenta de ello". Antes que designios doctrinarios, Rojas confiesa su anhelo de componer un producto de emocionada fe en el destino de su raza. Desde el prólogo vibra en forma explícita su solidaridad americana. Campea a lo largo del volumen la erudición histórica, marco dentro del cual el relato de la conquista, colonización e independencia asume acentos de epopeya. La clave de mitos y símbolos guía al autor que descifra el misterio de la "tierra indiana".

Abundan felices páginas colmadas de primores literarios, retratos psicológicos, cuadros y paisajes cubiertos por la pátina con que el pasado transfigura la geografía, pero *Blasón de plata* interesa más por la tesis.

Como se sabe, Sarmiento propuso en *Facundo* la antinomia "civilización y barbarie", que fue luego repetida a troche y moche sin tener en cuenta la intención originaria. Cumplía el fin de espoleta polémica y "slogan" en la lucha contra la tiranía de Rosas. No cabe, pues, desglosarla del libro fundador de nuestra literatura, cuyo calculado carácter de panfleto es una de sus tantas originalidades. El autor lo admitió así varios lustros más tarde, aparte de que su intuitivo sentido de la realidad histórica, varia y fluyente, sobrepuja cualquier esquematismo. Dicha disyuntiva prestó servicios en un momento dado, extensivo, a las campañas contra el resurgimiento del caudillismo primitivo. Rojas sin embargo no comparte tal punto de vista. De ahí su tardía réplica a Sarmiento cuando la evolución del país había radiado aquella antinomia. En efecto, sesenta años después de lanzada la fórmula "civilización y barbarie", Rojas opone otra menos válida todavía: "Exotismo e indianismo". Envuelta en vaporoso atavío retórico, la tesis de *Blasón de plata* no podía pasar inadvertida a la curiosidad del Nuevo Mundo. Chocaba el ingrediente racista, exasperado como sostén de un nacionalismo político en pugna con el credo democrático del autor. Ese desplante antieuropeo, refractario a la tradición de la cultura greco-latina, carecía de eco incluso en pueblos hispanoamericanos de fuerte arraigo autóctono. Era un gesto de ardoroso idealismo indigenista sin raíces en la realidad histórica del indio contemporáneo. Lo más llamativo de tal exabrupto era la procedencia argentina donde la densidad social y cultural indígenas apenas cuenta, si se la compara con otros pueblos hermanos.

ROJAS E INGENIEROS

A raíz de *Blasón de plata* José Ingenieros publicó una carta abierta al autor en *La Revista de América* (julio de 1913) que Francisco García Calderón dirigía en París. La epístola tiene una doble importancia por el tema en debate, de interés argentino y americano, y porque sitúa al remitente y al destinatario en el cuadro de los problemas de la época. Ingenieros refuta en términos fraternales la peligrosa tesis de su amigo, bajo la cual descubre un equívoco: la confusión del sentimiento de la patria con el de la tradición hispano-indígena. Previene a Rojas contra el fondo racista de su excluyente indianismo, así como el virtual nacionalismo po-

lítico, a un paso de la xenofobia o susceptible, por su énfasis emocional, de dar pie a malentendidos. "¿Crees, por ventura, que los descendientes de los hispano-indígenas tendrán el monopolio del patriotismo?" —pregunta Ingenieros. Y agrega: "Los [argentinos] de la primera colonización conciben el *nacionalismo* como una conservación de sus monopolios de casta contra los de la segunda: defienden sus privilegios feudales, en el funcionarismo político y administrativo". Más adelante afirma su fe en el porvenir del país bajo la influencia latina y no anglosajona. Recordando el proyecto de Belgrano de coronar a un Inca, Ingenieros resume: "Tu credo representa la aspiración de una vieja Argentina feudal que se extingue; mi nacionalismo, el de una nueva Argentina que se va europeizando. Tú pones tu ideal donde Belgrano; yo donde Sarmiento".

Las proyecciones de esta cordial divergencia de temperamentos y mentalidades tienen también una significación americana. Rojas, pese a sus sinceras reivindicaciones indigenistas y nacionalistas se mantuvo al margen de la Revolución Mexicana que afectaba a aquéllas y a la Reforma Universitaria, no obstante sus ideales de "americanidad". Defendía honestamente la autonomía espiritual de estos pueblos, no sin advertir hasta dónde la comprometía la servidumbre económica, aunque sin tomar partido públicamente. Cierta reticencia, ya que no insensibilidad ni falta de perspicacia políticas, neutralizaron en tal sentido su prestigiosa voz. La juventud de entonces, a quien Rojas se dirigía y que lo acataba como maestro, se privó de su lección de Próspero a su manera. Frente a su silencio desorientador, se destacó ante la juventud argentina y de los pueblos hermanos, el magisterio consecuente de Alfredo L. Palacios e Ingenieros, sin olvidar a Manuel Ugarte. Con motivo de la visita de José Vasconcelos a nuestro país, se le ofreció un banquete en octubre de 1922. En aquella ocasión Ingenieros pronunció el resonante discurso-programa "Por la Unión-Latinoamericana". Al lado de ese pronunciamiento y otros análogos (el propio Vasconcelos hizo circular después el lema "criollismo contra monroísmo"), la *americanidad* de Rojas se desvaneció en un ansia noble e idealista, si bien desprovista de vigencia. El prestigioso autor de *El profeta de la pampa,* el 12 de octubre de 1942 disertó en la Universidad Nacional del Litoral precisamente sobre "Americanidad". Concretando allí sus ideales y tras distinguir la Americanidad del Panamericanismo, expresó: "Los pueblos menos capaces, al juntarse con los más capaces, quedarán sometidos a la superioridad de estos últimos, y entonces no hay ventajas en aislarse, ni la hay en murmurar contra los imperialismos".

El régimen colonial monopolista y retardatario estaba a cargo de una burocracia indiferente cuando no hostil con respecto al nativo. Su mayor celo consistía en fiscalizar la obediencia de los súbditos al lejano monarca y remachar la censura para ahuyentar las ideas perturbadoras. Aparte, procuraba sacar ventajas personales del sistema de privilegio. Salvo contadas excepciones, como las de Hernandarias y el Virrey Vértiz, ni la miseria ni la ignorancia ni el progreso social preocupaban a las autoridades. Virreyes y magistrados hacían llevadero como podían el confinamiento en estas tierras desprovistas del imán del oro y la plata. Una de las compensaciones era el usufructo del contrabando, remotos orígenes de la secuela de prerrogativas, peculado y fraude cuyo pasivo se incorporó al país emancipado. Los gobiernos patrios se vieron obstruidos por las corruptelas de difícil desarraigo. Todos esos vicios del régimen colonial engendraron descontento y ansias de liberación. Rojas no los calla, si bien los atenúa su hispanofilia apologética, suerte de amnistía con efecto retroactivo de varios siglos. Naturalmente el juicio histórico, ajeno a los usos parlamentarios, no acepta interrupciones. La servidumbre común dio homogeneidad por la lógica de los hechos a la resistencia que se operó en los virreinatos más alejados. Estaban casi sin contacto entre sí debido a las enormes distancias y al atraso en los medios de comunicación, fuera del aislamiento deliberado con fines políticos para evitar los contagiosos conatos de rebeldía. Así la estacionaria y opresiva existencia colonial tuvo un común denominador que se tradujo luego en los rasgos cosanguíneos de la revolución americana. Sus protagonistas legaron multitud de programas, decretos, discursos, artículos insertos en el incipiente periodismo y hasta escorzos autobiográficos. Los conflictos particulares de cada país se recortan sobre el fondo de la exhausta vida virreinal y los efectos de su inercia niveladora. Sobre ese subsuelo histórico se asienta la estructura política, social y cultural de nuestros pueblos. Y allí se configura el substráctum de cualquier atisbo doctrinario con pretensiones de validez americana.

Como no podía ser de otra manera, Ricardo Rojas encontró la filosofía de la nacionalidad a modo de torsos diseminados en la obra de sus predecesores inmediatos. Conforme a la mentalidad de su época habían reelaborado la doctrina originaria y el autor de *La argentinidad* hizo lo propio. Pues bien, los actores principales de la emancipación argentina, así como los prohombres de la lucha contra la anarquía y la tiranía de Rosas, incluso los propulsores de la organización nacional, todos vibran

con las visicitudes que se desarrollan en el ámbito del Nuevo Mundo. Mariano Moreno, tildado de "furibundo americano" por un maturrango, escribe: "El genio americano que ha inventado tantos recursos en un solo pueblo, obrará prodigios en toda América; y concentrados todos los poderes, cuyo interés debe conducir a un mismo fín, se presentará un Estado que libre de riesgos y temores podrá reglar una constitución que haga la felicidad del país y el honor de la humanidad". Juan José Castelli, en vísperas del pronunciamiento del 25 de mayo de 1810, lanza la fórmula expeditiva: "España ha caducado en su poder para con la América, y con ella las autoridades que son su emanación". Una vez estallada la revolución, la propaga por el interior del país y cumple el primer tramo cuya acción proselitista continuarán otros emisarios a lo largo de este hemisferio. Todos nuestros próceres hablaron y actuaron con los ojos puestos en el pueblo americano. Este vocativo cobra en pocos hombres públicos tanta vehemencia como en Bernardo Monteagudo, sucesor de Moreno en *La Gaceta,* secretario de San Martín en el Perú, luego ministro en Lima, después agente revolucionario en Quito y Panamá y, en fin, colaborador de Bolívar en los preparativos para la instalación del Congreso continental. Con tal objeto escribió el famoso ensayo cuyo título compendia su categórico y ejecutivo ideario americanista: "Sobre la necesidad de una federación general entre los Estados hispanoamericanos y plan de su organización". La amenaza de la Santa Alianza enciende el verbo de aquel jacobino con ribetes byronianos. Poco más tarde epilogaba trágicamente en Lima su vida borrascosa. En cuanto a Rivadavia y sus aspiraciones a un "Ayacucho diplomático", Bartolomé Mitre midió la trascendencia americana del proyecto. Era un experimento dictado por un orden institucional, prematuro con respecto a la anarquía reinante, aunque demostrativo de su aleccionadora inspiración civil. Ricardo Rojas es por lo general ecuánime y mesurado en sus juicios, pero pierde el equilibrio frente a Rivadavia, a quien menoscaba para realzar a Gorriti.

Resultaría fatigosa, por lo extensa, la nómina de los precursores argentinos que echan las bases de la americanidad en el pensamiento y la acción. La generación de 1837 articula el sueño de Bolívar dentro del fervor romántico combinado con las exigencias del liberalismo político. Ella parte de la indagación de nuestra incipiente contextura democrática para conocer sobre el terreno las características y afinidades ciertas. De tal manera localiza el aire de familia que nos vincula a los pueblos salidos de la incubadora colonial. La emoción fraterna y la percepción neta de la realidad histórica se funden en el lenguaje lapidario de Esteban Eche-

verría, Domingo F. Sarmiento, Juan B. Alberdi, Bartolomé Mitre, Juan Ma. Gutiérrez. Nadie en adelante puede caer en divagaciones sobre el hecho americano sin falsearlo ni mucho menos ampararse en aquellos precursores. Rojas en la *Historia de la literatura argentina* estudió con entrañable perspicacia el credo filosófico, estético y político de Echeverría. Puso de manifiesto la claridad que fue definidora por excelencia del "principio democrático de la revolución americana", según repetía en sus apotegmas. El autor de *El matadero* acuñó en concisas fórmulas el repudio al régimen colonial, la fe en el pueblo y la dignificación de las masas, el apoyo a la organización social y a la libertad en beneficio de la justicia y la cultura popular. "Nos parece absurdo ser español en literatura y americano en política", argumentaba hace 120 años Echeverría, teórico del genuino nacionalismo literario, que le debe además creaciones inaugurales. Propugnó sin tregua la "emancipación del espíritu americano", uno de los capítulos centrales del *Dogma socialista.*

Acerca de la raigambre americana de Sarmiento, no es indispensable abundar aquí en mayores consideraciones. Pero es la piedra de toque alrededor de la cual gira Rojas y su amor a la autoctonía. Su eruptivo pensamiento, multiforme acción y profetismo telúrico franquearon hace un siglo nuestras fronteras. Desde *Facundo* (1845) hasta *Conflictos y armonías de las razas* (1883) forja la doctrina a medida que participa en la transformación del país de arriba abajo. Su genio visionario y a la vez pragmático es un hervidero de sugestiones, iniciativas, encontronazos con el conformismo del medio. Monta guardia contra el desquite de los instintos primarios en belicosa retirada. A la crítica demoledora de la herencia colonial y de sus brotes rebeldes, acopla la apertura de un cauce de veras democrático de ideas, costumbres, instituciones. Sarmiento personifica la encrucijada ideológica entre el destino nacional y continental frente a la influencia europea. *El profeta de la pampa* —visto por Rojas— introspecciona su delirio civilizador. En el último libro, escrito cinco años antes de su muerte, ataca el nudo gordiano: "¿Qué es América? ¿Qué somos los argentinos?" —se pregunta. La respuesta se remonta a las fuentes de la historia del Nuevo Mundo, de donde arrancan los problemas troncales. Sus proposiciones afectan pues a todos los pueblos del mismo origen y por eso cada uno siente al "montonero de las letras" como suyo. Sarmiento esgrime un interrogante crucial para la cultura argentina en cierne que repercute en el larvado orden americano. Sale al paso del sociólogo, del educador y del simple estudioso, ávido de mirar hacia adelante y atrás en demanda de rutas. Ricardo Rojas a semejanza de otros

escritores de su generación, no pudo evitar el contrapunto con Sarmiento, rompeolas de pasión progresista e inteligencia en acecho del futuro.

Por su parte Alberdi ocupó los cuarenta años de expatriación en meditar desde el observatorio europeo sobre la suerte de su país, bien que dentro de la "magna patria" americana. Que ésta le preocupaba a fondo ya en la juventud, lo corrobora, entre otros trabajos, el anunciador *Fragmento preliminar al estudio del Derecho* (1837). Tras insistentes reflexiones sobre el tema, anota: "Nuestros padres nos dieron una independencia material; a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia, la conquista del genio Americano. Dos cadenas nos ataban a la Europa: una material que tronó; otra inteligente que vive aún". Y más adelante resume: "La inteligencia americana quiere también su Bolívar, su San Martín. La filosofía americana, la política americana, el arte americano, la sociabilidad americana son otros tantos mundos que tenemos por conquistar". Siete años después Alberdi se instaló en Santiago de Chile, donde presentó su tesis universitaria titulada *Memoria sobre la conveniencia y objetos de un Congreso general americano* (1844). Dicho proyecto de Congreso, al que Andrés Bello sumó su adhesión, perseguía el fin de resolver litigios civiles e internacionales en resguardo de la próspera convivencia en este hemisferio. Aparte del sólido renombre continental del constitucionalista, economista y sociólogo, el autor de *Bases* atrajo la atención de los círculos filosóficos por algunos sagaces atisbos cuyo interés continental subrayó Alejandro Korn. "Nuestra filosofía pues ha de salir de nuestras necesidades —escribía Alberdi en 1842—. De aquí es que la filosofía americana debe ser esencialmente política y social en su objeto, ardiente y profética en sus instintos, sintética y orgánica en sus métodos, positiva y realista en sus procederes, republicana en su espíritu y destinos". Hoy por diversos caminos se inquiere un peculiar estilo de vida, de especulación y de arte, síntesis de la heterogeneidad étnica y de las fluídas clases sociales que reflejan su hibridez en nuestra cultura en cuarto creciente. Según Alberdi, la auténtica filosofía no sólo emergerá de nuestras necesidades, sino de la lucha para afianzar el goce de la libertad y el perfeccionamiento del orden social. Por eso "la abstracción pura, la metafísica en sí —aclara— no echará raíces en América".

En esta rápida reseña de nuestros escritores de la primera mitad del siglo XIX, intérpretes de las aspiraciones continentales, merecen ser citados dos nombres señeros. Mitre, antes aludido, escribe sus monumentales historias de Belgrano y San Martín. Si bien sitúa a los protagonistas

en el escenario nacional, centro de la acción originaria, sus sucesivos desplazamientos llevan el foco del relato a otros medios geográficos, políticos y culturales. Mitre narra la vida de Belgrano dentro del marco de la turbulencia post-revolucionaria, choque de intereses y pasiones de predominio entre Buenos Aires y las provincias. El precedente examen de la estructura económica y social de la Colonia reúne el diseño de conjunto, la riqueza de detalles y la penetración de juicio de las páginas definitivas. En la historia de San Martín alterna la multitud de perspectivas y el paralelo psicológico y moral de los héroes con una aguda caracterización de la independencia americana. En este último aspecto, en el escrupuloso investigador de la Colonia y en la intuición del biógrafo, profusamente documentada, Rojas encontró en Mitre pistas y pautas que facilitaron su acceso al conocimiento del pasado, sin perjuicio de otros atajos privativos. En lo tocante a Juan María Gutiérrez basta decir que logró la primera compilación continental con su libro *América poética* (1846). Experto exhumador y comentarista de crónicas coloniales, su curiosidad intelectual atravesó las fronteras del suelo nativo. Si el erudito, el crítico y el artista que coexistían en Gutiérrez se aplicaron al estudio de Ruiz de Alarcón, Sor Inés de la Cruz, Juan de Caviedes y otras figuras americanas, el albacea de Echeverría mereció la recíproca solidaridad de José Enrique Rodó, autor de un acabado estudio sobre su obra. También Gutiérrez —exégeta, historiador literario, americanista— encauzó las disciplinas en las que más tarde se adentraría Ricardo Rojas, quien lo reconoció en la *Historia de la literatura argentina,* donde también dedica sendos capítulos a Echeverría, Sarmiento, Alberdi y Mitre.

Los pocos antecedentes recordados denotan con su lejana preexistencia el celo fraterno de los pensadores y artistas argentinos acerca de los pueblos de común origen hispánico. Desde los albores de nuestra nacionalidad los hombres de letras representativos fueron fieles al reclamo de los valores humanos en función de la tierra y las tradiciones. Legaron conforme al saber de su tiempo, conceptos claros, amplios y profundos. Pero tal prioridad está lejos de limitarse a servir de autohalago patriótico: supone un compromiso de acrecimiento para las generaciones actuales. Ni es sensato desandar el trecho recorrido ni desentenderse del impulso prospectivo que los ideales americanos imprimen al examen de conciencia argentino. Este último involucra a aquéllos si la introspección colectvia se impregna de sensibilidad histórica. Hoy los imperativos de justicia social y de cultura nacional (Alejandro Korn troqueló esta fórmula en 1925) son más perentorios que cuando Ricardo Rojas imponía su nombre. Vale

la pena pues contrastar el contenido de su "americanidad" con arreglo al modo de sentirla entonces y de concebirla ahora.

LA "OTRA AMÉRICA" Y "EURINDIA"

A menudo oímos hablar de la "otra América'. Unos señalan antagonismos y armonías entre los dos bloques —latino y sajón—; otros entre las tradiciones indígenas en pugna con la civilización criolla, depositaria de vestigios discriminativos todavía irreductibles. Germán Arciniegas traza un corte longitudinal y esboza un paralelismo étnico y cultural a dos bandas, cada una bajo la respectiva esfera de influencia oceánica: al Nuevo Mundo del Atlántico opone el flanco del Pacífico donde el coeficiente indígena adquiere una fuerte coloración reivindicatoria. En fin, algunos pensadores como el mexicano José Vasconcelos y el brasileño Gilberto Freyre razonan la preeminencia del mestizo, único tipo representativo en la llamada América latina, donde hay cerca de 100 millones de indios y mestizos y 15 millones de negros. Ricardo Rojas, aunque no ha formulado con rigor sistemático su concepto de la *americanidad*, se aproxima sin duda a esta última tesitura. Por el predominio de la intuición emocional coincide con el racismo indigenista de Gabriela Mistral, aun cuando la vida trashumante de la autora de *Tala* le ha dado mayor longitud de onda. El recóndito patetismo de la excelsa chilena arranca con cargas de amor secretos ancestrales a la tierra madre. Sus salmos mixtos de conjuros, se propagan a la manera de un remezón andino, invocando deidades ocultas, desde Arauco hasta el suelo de los aztecas.

Ahora bien, por encima de los irredentismos raciales y de las involucradas exclusiones ideológicas, gana terreno un sentido distinto de la "otra América". Existe un modo diferente de concebir ese hemisferio ideal, no como una substancia de inconciliable impronta étnica, sino como una función urgida por el imperativo ético y la cohesión asimiladora. Dicha concepción se apoya menos en las ciencias naturales que en las modernas ciencias históricas y culturales, pues gravita sobre ella el dinámico llamado del futuro. Acuerdo fecundo de la inteligencia, voluntad y sentimiento, el vislumbre de la "otra América" pertenece al tiempo, es la que está aún por hacer. Extrae de las antinomias y flaquezas del pasado, las fuerzas morales y materiales que se requieren para plasmar el presentido Nuevo Mundo. La "otra América" aspira a colmar el nuevo continente de un nuevo contenido de valores humanos y sociales sin minorías usurpadoras ni privilegios de casta o fortuna. Cada generación tributaria de la

filosofía y la ciencia contemporáneas, plasma la cuota de esa "otra América" a su imagen y semejanza, pero solidaria con la tensión colectiva. La "otra América" se nutre con los esfuerzos afines del pasado y se anticipa a los aportes del porvenir. A esa "otra América" —redivivo mito de la Atlántida rescatada— respondió la parábola de Rodó "el que vendrá".

Ricardo Rojas resulta difuso unas veces y otras reticente ante el planteo realista que exige el feudalismo crónico y la penetración económica, debido a la cual los pueblos subdesarrollados del Nuevo Mundo no pueden salir de la tutela opresiva. Profesor de idealismo, fiel a la tónica de su generación, habló a la juventud y le impartió generosos ideales democráticos. En tal sentido cooperó en la tarea de inculcar fe en el futuro. Toca ahora a los jóvenes traducir ese efusivo mensaje a un idioma acorde con el espíritu de los problemáticos tiempos actuales.

América presiente que su originalidad estriba en buscar un estilo de conocimiento que no se agote en el virtuosismo teorizante. Sus vigías intelectuales creen que el conocimiento crece y capta esencias profundas de la realidad americana a medida que se integra con la acción. Transformar la estructura económica y política, recalcitrante legado de la Colonia, equivale a imprimirle al espíritu energías creadoras y a manumitirlo de las abstracciones declamatorias. Por algo el revisionismo radical de Martínez Estrada tiene resonancia más allá de nuestras fronteras.

El hombre es agente y paciente, transforma el medio físico y moral a la vez que la justicia y demás valores sociales reciben la benéfica influencia de tales cambios. Acción política y contemplación estética se conjugan en Sarmiento, según Rojas lo ha dilucidado exhaustivamente en *El profeta de la pampa*. En la misma órbita actúan los arquitectos de la "magna patria" al decir de Pedro Henríquez Ureña, doctrinario y al par egregio exponente de ella. Sus nombres tutelares orientan a las generaciones en ascenso: Montalvo, Martí, Hostos, Varona, Rodó, Ingenieros, Mariátegui. Pensadores venidos más tarde enriquecen ese patrimonio continental con interpretaciones ceñidas a la índole y a las características nacionales. Alfonso Reyes, Antonio Caso, Juan Marinello, Germán Arciniegas, Picón Salas, Leopoldo Zea, Arturo Ardao y otros practican sondeos de gran calado en nuestra realidad histórica. Los estudios especializados son objeto de relevamientos panorámicos tan enjundiosos como el de Francisco Romero *Sobre la filosofía de América* y la antología prologada y anotada por Aníbal Sánchez Reulet. A propósito del ensayo Alberto Zum Felde abarca casi toda el área de la especulación en su medulosa obra *Indice crítico de la literatura hispano-americana*. La simbiosis de la acción política

y la contemplación estética apasiona de un extremo a otro del Nuevo Mundo, como ocurre con Martí, cuyo "activismo creador" analizó nuestro compatriota Víctor Massuh. Incluso entre los escritores jóvenes el tema promueve agitados debates como el que se prolonga alrededor de H. A. Murena y *El pecado original de América.*

Dentro de ese cuadro de interpretaciones del destino americano, el autor de *Eurindia* ocupa un puesto aventajado no sólo por sus anticipos, sino por el anhelo vocacional que acredita medio siglo de prédica. Quizás la ambiciosa tentativa de su libro *Eurindia* se diluye en premisas y planteos generales a los que escapa la correlación de los problemas concretos así como la rica complejidad de las diversas regiones de América. Compárese los aproximativos lineamientos de *Eurindia* con la apretada trama metódica y la precisión valorativa de Pedro Henríquez Ureña en *Historia de la cultura en la América Hispánica* y el estudio gemelo *Las corrientes literarias.* Quizás también las reivindicaciones indigenistas de Rojas, no siempre apoyadas en fundamentos objetivos, hayan alentado sentimentalismos retrógrados y negaciones del progreso social en pugna con la ostensible devoción sarmientista del autor. Con todo, el afán de perseguir una síntesis dignifica las páginas de *Eurindia,* bosquejo de historia y estética, introducción al examen de los ideales de cultura en el Nuevo Mundo. Es una lástima que *Eurindia* sea poco menos que un libro ignorado por los escritores jóvenes. Si lo leyeran, su curiosidad no saldría defraudada, aunque sólo fuera para juzgar con espíritu crítico la sensibilidad y las direcciones intelectuales que hace tres décadas tenían alguna vigencia. Si bien lo americano en *Eurindia* casi se circunscribe al desarrollo de la civilización argentina, constituye un complemento de la *Historia de la literatura* del mismo autor, quien de paso replica a los que impugnaron dicha obra. Los escritores jóvenes descubrirán en *Eurindia* un ensayo de tetralogía wagneriana, donde el determinismo del territorio, la raza, la tradición y la cultura engendra la "argentinidad" a través de cuatro actos o etapas: lo indígena, lo colonial, lo nacional y lo cosmopolita. Ni ese esquema ni mucho menos la equivalencia del fenómeno argentino con el mexicano son hoy sostenibles, pero ilustran sobre la reducción de la "americanidad" a la "argentinidad". Rojas transmitía la visión esotérica de ambas mediante un lenguaje de iniciado.

La doble influencia

Rojas ha sido sensible en extremo a la crítica provocada por sus obras, pese a que muchas de ellas fueron escritas con designio polémico. Blanco

alguna vez de ataques descomedidos, cuya queja razonable encontró eco solidario en Unamuno, tampoco se avenía al disentimiento en términos respetuosos. Llevado por sus firmes convicciones las sostenía públicamente sin reatos, pero hacía oídos sordos a las réplicas. Rehuía la controversia o guardaba un silencio altivo, no tan inexpugnable como lo suponía, pues siempre algún contertulio indiscreto dejaba filtrar el comentario de puertas adentro. Sus discípulos y amigos íntimos estaban en el secreto de la recatada y pudorosa decisión de absorber el castigo en letras de molde. Con todo su digna voluntad de silencio era susceptible de ser considerada por los demás como un desplante desdeñoso al derecho a la crítica. Muchos admiradores de Rojas lo juzgaban a veces precipitadamente y de oídas, atribuyéndole cierta suficiencia intelectual. Sea lo que fuese, esa impresión unida al retraimiento acentuado en los últimos lustros de su vida, le restó a su señera personalidad y voluminosa obra la influencia deseable. Desaparecido Lugones en 1938, Rojas estaba llamado a ejercer en vastos círculos intelectuales, sociales y aún políticos el papel de director de conciencia, sobre todo antes, durante y después de la grave crisis que sufrió en el país la opinión pública. Ese voluntario eclipse de gravitación personal recrudeció a partir de su militancia partidaria a raíz de la revolución de Septiembre de 1930. Durante su confinamiento en Ushuaia, junto con otros jefes del radicalismo, escribió y ordenó materiales para varios libros, pero la desproporcionada sanción obtuvo sus calculados efectos vejatorios. La dictadura se ensañó no tanto contra el ocasional dirigente del partido mayoritario y opositor como contra el conspícuo representante intelectual incorporado a la lucha cívica. El instinto oligárquico tolera sólo al escritor inofensivo, proclive a la connivencia con el usufructo del privilegio. Ricardo Rojas, teórico de la americanidad, padeció así en su patria los efectos del despotismo, mal endémico del Nuevo Mundo.

¿En qué medida la lección americanista de Rojas hizo prosélitos en el país? Contribuyó a suscitar vocaciones jóvenes en torno a la investigación sistemática del folklore. Por extensión irradió el interés alrededor del tema americano desde el punto de vista literario, plástico y musical. Su generoso fermento idealista cuajó en un reducido núcleo de escritores y artistas capacitados para comprender el mensaje de *Eurindia*. Mensaje viable dentro de una línea de iniciativas y sugestiones, sujetas a ulteriores desarrollos metódicamente concretos. En cambio la prédica de Rojas fomentó sin poder evitarlo el culto de un seudo arte americano, remedo y pastiche de un supuesto estilo incaico que es pura chafalonía de bazar. Nadie deploró

el mal entendido más que Rojas cuyo prólogo a la edición de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, hecha en Buenos Aires, condensa su conocimiento fervoroso de la civilización del Cuzco. Los escritores de la generación del novecientos asistieron impasibles al contrapunto Indianismo versus Exotismo, debate promovido por Rojas con escasa audiencia. Para ellos, europeizantes y estetizantes en su mayoría, el dilema se disipaba, pues el indianismo les parecía un alarde de fantasía exótica. En cuanto a los escritores de la llamada promoción "martinfierrista" y grupos posteriores, sostenían programas estéticos demasiado innovadores para ocuparse de *Eurindia* y sus problemas. Además habían roto amarras a fuerza de beligerancia y humor con los poetas, novelistas y ensayistas de la "guardia vieja", vale decir, Lugones y Rojas a la cabeza. Si a los jóvenes les preocupaba el americanismo era el de nuevo cuño, Diego Rivera y Orozco, Azuela, Rómulo Gallegos, Güiraldes, Icaza, Neruda, Vallejo. De todas maneras, le corresponde a Rojas el mérito de haber agitado el debate en la Argentina alrededor de las corrientes del pensamiento y del arte americanos. Su empeño proselitista es tanto más válido cuanto que data de medio siglo atrás en que predominaba la tónica del modernismo cosmopolita, divorciado de la tierra, las tradiciones y la autoctonía.

Coriolano Alberdini, tan habitualmente parco en el elogio, pronunció un discurso al suceder a Rojas en el decanato de la Facultad de Filosofía y Letras (1924), donde entre otras cosas, dijo: "Podrá la crítica futura filtrar su obra, pero abrigo la profunda convicción de que Rojas ocupará en la historia de la cultura argentina una jerarquía comparable a la de Herder en la cultura germánica". Incumbe pues a los exégetas literarios e historiadores de las ideas la tarea de tamizar el pródigo y multiforme legado del autor de *El profeta de la pampa.* Esa revisión contribuirá a aquilatar el pensamiento de Ricardo Rojas y a ubicarlo a la luz del espíritu de su tiempo. Tiende además a discernir la permanencia de sus cuantiosos aportes a nuestra cultura.

LUIS EMILIO SOTO,
Sociedad Argentina de Escritores.

Bibliografía de Ricardo Rojas

La obra del maestro argentino Ricardo Rojas (1882-1957) es fecunda y múltiple. Este intento personal ha sido realizado con la esperanza de iniciar con algún detalle más bibliográfico un futuro y minucioso fichero de las distintas publicaciones del autor. Tal esfuerzo requerirá con toda seguridad la colaboración de admiradores, discípulos y entusiastas del maestro ejemplar, y agradeceríamos toda sugerencia ampliatoria para completar estas páginas.

Faltan —voy anticipándome con sinceridad a las críticas negativas—, supongo, algunos folletos y hubiera preferido hacer un ordenamiento cronológico de sus muchos ensayos, cuentos, artículos o noticias preliminares, que comprenden el duro y permanente batallar de un orientador y crítico literario, poeta e historiador. Con sólo detenernos a ordenar el material que él mismo había destinado a sus *Obras Completas,* encontramos un total de cuarenta volúmenes. Las dispersas revistas y sus continuos aportes como periodista ofrecen un campo difícil, como se comprenderá, de organización.

También las fuentes críticas a esta bibliografía de Rojas han quedado truncas. El recordado volumen que publicó una comisión de homenaje, titulado *La obra de Rojas* (XXV años de labor literaria, Buenos Aires, 1903-1928; Librería "La Facultad", 1928, 590 págs.), sigue siendo la fuente más consultada, pero hoy día podríamos citar abundante material que ha ido estudiando los escritos de Ricardo Rojas, tanto en América como en Europa, a cargo de prestigiosos investigadores en forma actualizada, especialmente por sus aspectos teatrales y filosóficos relacionados con lo español y lo americano, corrientes monitoras dentro de su vasta doctrina universal.

Señalo mi agradecimiento a don Ismael Moya por los aportes fundamentales con que ha querido contribuir a esta primera labor mía.

BIBLIOGRAFIA DE RICARDO ROJAS

I. POESÍAS

La victoria del hombre. (1900-1903). Poema. Imprenta Europea de M. A. Rosas, Bs. As., 1903 (con retrato por Araujo). [Recogido en *Poesías,* Bs. As. 1923; y en edición de la Editorial Losada, S. A., Bs. As. 1951].

Los lises del blasón. (1904-1911). Poemas. Martín García, librero editor, Bs. As. 1911. [Contiene además, *El ocio lírico* y *La respuesta de Loxias*].

La sangre del sol. Poema. Publicado en *La Nación,* 1915. [Recogido en *Poesías,* Bs. As. 1923; y en edición de la Editorial Losada, S. A. Bs. As. 1951].

Canciones. Poemas. Ediciones Selectas "América" (año II, número 20), Bs. As. 1920.

Los Cantos de Perséfona. (1906-1921). [Recogidos en *Poesías,* Bs. As. 1923; y en edición de la Editorial Losada, S. A., Bs. As. 1951].

Poesías. En *Obras de Ricardo Rojas,* Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs. As. 1923. (Impresa por J. Pueyo, Madrid). [Contiene: *El ocio lírico; La victoria del hombre; La sangre del sol; Los lises del blasón; La respuesta de Loxias; Cantos de Perséfona; Oda de las banderas*].

Oda de las banderas. Poema. Publicado en *La Nación,* 1921. [Recogido en *Poesías,* Bs. As. 1923; y en edición de la Editorial Losada, S. A., Bs. As. 1951].

La victoria del hombre y otros cantos. En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol. 9, Editorial Losada, S. A., Bs. As. 1951. [Contiene: *La victoria del hombre; Los lises del blasón;* Poemas varios: *Canciones de Perséfona; La sangre del sol; El nuevo Ollantay; Oda de las banderas; Terruño* (1920-1940); *El albatros;* y *Tres romances de Eurindia*].

Oda latina. [Texto original en hexámetros romanceados, seguidos de una traducción en latín y de otras versiones en lenguas modernas]. Editorial Guillermo Kraft Ltda., Bs. As. 1954.

II. PROSA

El país de la selva. Garnier Hermanos, Libreros-Editores, París, 1907. En *Obras de Ricardo Rojas",* tomo 16, Librería "La Facultad", Juan

Roldán y Cía., Bs. As. 1925. En la *Revista Leoplán,* Bs. As. 1938. Editorial Guillermo Kraft Ltda., ilustraciones de Alfredo Gramajo Gutiérrez, Bs. As., 1946. [Ver, DISCOGRAFÍA].

El alma española. Casa Sempére, editor, Valencia, 1908.

Cosmópolis. Garnier Hermanos, Libreros-Editores, París, 1908.

Cartas de Europa. Editorial Sopena, Barcelona, 1908. M. Rodríguez Giles, editor, Bs. As. 1908 (2ª edición).

La restauración nacionalista. (Informe sobre educación). Edición del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Bs. As. 1909. [Crítica de la educación argentina y bases para una reforma del estudio de las humanidades]. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 4, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs. As. 1922.

Blasón de plata. [Meditaciones y evocaciones de Ricardo Rojas; sobre el abolengo de los argentinos]. En *La Nación,* 1910; Martín García, Librero-Editor, Bs.As. 1912. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 1, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As., 1922. Editorial Losada, S.A., Colección Biblioteca Contemporánea, Bs.As. 1941; (en 2ª ed., 1946; 3ª ed., 1954; 4ª ed., 1954).

La Universidad de Tucumán. [Tres conferencias]. Librería Argentina de Enrique García (Impr. Coni), Bs.As. 1915.

La argentinidad. (Ensayo histórico sobre nuestra conciencia nacional en la gesta de la emancipación, 1810-1816). Librería "La Facultad", de Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1916. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 3, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1922.

Historia de la literatura argentina. [Primer Premio Nacional de Letras]. Edición de la Librería "La Facultad", de Juan Roldán y Cía. (Impr. Coni): *Los gauchescos* (1917); *Los coloniales* (1918); *Los proscriptos* (1919); y *Los modernos* (1922). (En cuatro grandes tomos ilustrados). En *Obras de Ricardo Rojas,* dividida en ocho volúmenes; Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs. As. 1924-1925. (Tomos 8 y 9: *Los gauchescos,* I y II, en 1924; tomos 10 y 11: *Los coloniales,* I y II, en 1924; tomos 12 y 13: *Los proscriptos,* I y II, en 1925; tomos 14 y 15: *Los modernos,* I y II, en 1925). En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol. 1, Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1948. [Dividida en ocho volúmenes, publicados los seis primeros en 1948 y los siguientes en 1949; comprenden la primera serie de esta nueva reedición ordenada de sus *Obras Completas* con esta numeración: 1 y 2, *Los gauchescos;* 3 y 4, *Los coloniales;* 5 y 6, *Los proscriptos;* 7 y 8, *Los modernos.* La edición lleva además un *Post-*

scriptum y un *Apéndice*, complementándose los ocho volúmenes con un *Indice Alfabético* —que comprende Nombres, Obras y Materias— a cargo de Juan Canter, Nilda Celia Moya y Federico E. Álvarez].

Los arquetipos. [Seis oraciones: Belgrano; Güemes; Sarmiento; Pellegrini; Ameghino; Guido Spano]. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 2, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1922.

Eurindia. (Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas). En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 5, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As., 1924; Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1942. En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol. 24, Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1951.

Discursos. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 6, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1924.

La guerra de las naciones. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 7, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1924.

Documentos del Decanato (1921-1924). Facultad de Filosofía y Letras, Imprenta de la Universidad, Bs.As. 1924.

Las provincias. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 17, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1927.

El Cristo Invisible. [Tres diálogos filosóficos]. En *Obras de Ricardo Rojas,* tomo 18, Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As., 1927; 2ª edición (Idem); 3ª edición, 1928. (Impr. Hernández y Galo Sáez, Madrid).

Discursos del Rector (1926-1930). Facultad de Filosofía y Letras, Imprenta de la Universidad, Bs.As. 1930.

La historia en las escuelas. Madrid, 1930. [Segunda parte de *La restauración nacionalista*].

Silabario de la decoración americana. Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1930. En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol. 29, Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1953.

El radicalismo de mañana. L.J.Rosso, editor, Bs.As. 1931. [2ª edición, con varios documentos no incluidos en ediciones posteriores, Bs.As. 1932]. Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1946.

El Santo de la Espada. Vida del General San Martín. Librerías Anaconda, Tall. Gráf. Rosso, Bs.As. 1933; 1937; 1939. Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1945; 2ª, 1946; 3ª, 1947; 4ª, 1948; 5ª, 1951. Editorial Losada, S.A., Bs.As., 1950. [Edición ilustrada especial con diez y seis dibujos de Antonio Berni].

Cervantes. Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As. 1935 (Impr. López). Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1948.

Retablo Español. Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1938. En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol. 25, Editorial Losada, S.A., Bs.As., 1948.

El Profeta de la Pampa, Vida de Sarmiento. Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1945; 1946; 1948.

Archipiélago (Tierra del Fuego). Publicado en *La Nación,* agosto de 1941 hasta enero de 1942. Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1942. En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol. 16, Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1947.

Un titán de los Andes. Editorial Losada, S.A., Bs.As. 1949. (Col. Azul y Blanco).

La entrevista de Guayaquil. En *Obras Completas de Ricardo Rojas,* Vol., 30, Editorial Losada, S.A., Bs.As., 1950.

Ensayo de crítica histórica sobre episodios de la vida internacional argentina. Editorial Raigal, Bs.As., 1951.

III. *TEATRO*

Elelín. (Drama en tres actos y en verso). Librería y Editorial "La Facultad", Bs.As., 1929.

La Casa Colonial. En la revista *Nosotros,* 2ª época, año II, tomo VI, núms. 22 y 23, enero y febrero de 1938.

Ollantay. Tragedia de los Andes. Editorial Losada, S.A., Bs.As., 1939. [Edición ilustrada]. Editorial Losada, S.A., Col. Biblioteca Contemporánea, Bs.As., 1939; 1941; 1943.

La Salamanca. (Misterio Colonial). (Drama en tres actos y en verso). Editorial Losada, S.A., Bs.As., 1943. [Edición ilustrada].

IV. *FOLLETOS*

Sarmiento evocado ante la juventud universitaria de La Plata. (Bs.As., 1911), 29 págs.

El teatro de Florencio Sánchez. Bs.As., Impr. Albasio y Cía., 1911. [Conferencia dada en el teatro Odeón de Buenos Aires, 22 págs. Separata de la revista *Nosotros,* a. IV, t. V, núm. 27, abril de 1911].

La piedra muerta. Martín García, editor, Bs.As., 1912. [Sobre la Piedra Movediza del Tandil].

La literatura Argentina. [Orígenes, evolución, períodos, influencia, caracteres]. Revista de la Universidad de Buenos Aires, tomo XXI, Bs.As., 1913. (Impr. y Casa Editora, Coni).

Los símbolos universitarios. [Discurso]. La Plata, 1915.

Historia de la bandera. Bs.As., 1915.

Belgrano. Imprenta y Casa Editora, Coni, Bs.As., 1920. [Conf. leída el 18 de junio de 1920 en la celebración del centenario de la muerte del héroe efectuada por la Universidad de Buenos Aires]. 44 pág.

Pellegrini. Imprenta y Casa Editora, Coni, Bs.As., 1920. [Conf. leída el 22 de junio de 1921 en la inauguración de la Biblioteca Pellegrini, fundada por el Jockey Club]. 32 págs.

Echenique autor de las "Laudationes". Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas, número III, Impr. de la Universidad, Córdoba, 1938.

Las leyendas de Indias y la novela en la época colonial. Córdoba, 1941.

La entrevista de Guayaquil. Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1947 [separata del tomo VI, 2ª sección, Cap. XI, de la *Historia de la Nación Argentina,* Bs.As., 1947].

V. *OTROS TRABAJOS*

Bibliografía de Sarmiento. Edición de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de La Plata, Sección de Filosofía y Letras, 1911.

Archivo Capitular de Jujuy. [Documentos para las historia argentina], 3 tomos. Bs.As., 1913-1914.

Poesías de Cervantes. (1616-1916). Compiladas y prologadas por Ricardo Rojas. Imprenta Coni, Bs.As., 1916.

El pensamiento vivo de Sarmiento. Selección y prólogo de Ricardo Rojas. Editorial Losada, S.A., [Col. *El pensamiento vivo,* Vol. 18], Bs.As., 1941.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.
PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA.
Director: RICARDO ROJAS

SECCIÓN DE FOLKLORE

LA MÚSICA POPULAR

1ª serie. *El canto popular*

Tomo I. Nº 1. *Música precolombiana,* con introducción de Ricardo Rojas y consideraciones preliminares por Vicente Forte.

Tomo II. Nº 1. *La música de un códice colonial del siglo XVII,* por Carlos Vega.

2ª serie. *Ensayos y compilaciones*

Tomo II. Nº 1. *Cancionero bonaerense,* por Ventura R. Lynch, con estudio preliminar de Vicente Forte.

Nº 2. *Cancionero incaico,* por Víctor Guzmán Cáceres, con introducción de Vicente Forte.

SERIE ESPECIAL: *Teorías e Investigaciones*

La Música Popular Argentina. Canciones y danzas criollas, por Carlos Vega.

Tomo I. *Introducción.* (En preparación).

Tomo II. *Fraseología.* Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular, con 717 ejemplos musicales.

MATERIALES FOLKLÓRICOS

3ª serie. *Catálogo de la colección de folklore donada por el Consejo nacional de educación* [Completo]

Tomo I. Nº 1. *Introducción,* por Ricardo Rojas, con un apéndice de Manuel de Ugarriza Aráoz.

Nº 2. *Salta;* Nº 3. *Jujuy*

Nº 4. *Tucumán*

Nº 5. *La Rioja*

Tomo II. Nº 1. *Santiago del Estero;* Nº 2. *Catamarca*

Tomo III. Nº 1. *Chaco*

Nº 2 a 8. *Las gobernaciones*

Tomo IV. Nº 1. *San Juan*

Nº 2. *Mendoza*

Nº 3. *San Luis*

Tomo V. Nº 1. *Santa Fe;* Nº 2 y 3. *Entre Ríos-Corrientes*

Tomo VI. Nº 1. *Córdoba*

Nº 2. *Buenos Aires*

ESTUDIO DE LOS MATERIALES DE LA COLECCIÓN DE FOLKLORE

Tomo I. Nº 1. *Romancero,* dos tomos, por Ismael Moya, con explicación preliminar de Ricardo Rojas.

Nº 2. *Refranero,* por Ismael Moya.

ORÍGENES DEL TEATRO NACIONAL

SECCIÓN DE DOCUMENTOS

1ª serie. *Textos dramáticos*

Tomo I. Teatro en verso. [Completo].

Nº 1. *Una loa colonial en honor de Carlos III (1761),* con noticia de Ricardo Rojas.

Nº 2. *La acción de Maipú.* Sainete gauchesco, con noticia de Jorge Max Rohde.

Nº 3. *La libertad civil.* Pieza en un acto (1816), con noticia de Ricardo Rojas.

Nº 4. *Felipe Segundo, rey de España,* tragedia en cinco actos, por el conde Alfieri, traducida por C., en 1820, con noticia de Alfonso Corti.

Nº 5. *Las tres comedias de Da. María Retazos* (1821), por el padre Francisco Castañeda, con noticia de Narciso Binayán.

Nº 6 y 7. *Arauco libre. El nuevo Caupolicán,* por J. M. Sánchez, con noticias de Dardo Corvalán Mendilaharsu.

Nº 8. *El hijo del Sud.* Acto alegórico, anónimo, con noticia de Jorge Max Rohde.

Nº 9. *Tupac-Amarú* (1821), con noticia de Jorge Max Rohde.

Nº 10. *Rosas y Urquiza en Palermo,* por Pedro Echagüe, con noticia de Juan Pablo Echagüe.

Nº 11. *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada,* por Juan Francisco Martínez, con noticia de Narciso Binayán.

Tomo II. Teatro en verso. [Completo].

Nº 1. *Molina,* por Manuel Belgrano, con noticia de Ricardo Rojas.

Nº 2. *El poeta,* por José Mármol, con noticia de A. Giménez Pastor.
Nº 3. *El Cruzado,* por José Mármol, con noticia de Narciso Binayán.
Nº 4. *Don Tadeo,* por Claudio Cuenca, con noticia de Narciso Binayán.
Nº 5. *Muza,* por Claudio Cuenca, con noticia de B. Ventura Pessolano.

Tomo III. Teatro en prosa. [Completo].

Nº 1. *La batalla de Pasco.* Sainete anónimo, con noticia de Jorge Max Rohde.
Nº 2. *La revolución de Mayo,* por Juan B. Alberdi, con noticia de Arturo Giménez Pastor.
Nº 3. *El Gigante Amapolas,* por Juan B. Alberdi, con noticia de Arturo Giménez Pastor.
Nº 4. *Monteagudo,* por Francisco Fernández, con noticia de Narciso Binayán.
Nº 5. *Solané,* por Francisco Fernández, noticia de Jorge M. Furt.
Nº 6. *Atar-Gull o una venganza africana,* por L. V. Mansilla, con noticia de Carmelo M. Bonet.
Nº 7. *El hipócrita político,* por P.V.A., con noticia de J.M. Rohde.
Nº 8. *Una víctima de Rosas,* por Francisco J. de Acha, con noticia de Narciso Binayán.

Tomo IV. Teatro en verso. [Completo].

Nº 1. *El amor de la Estanciera,* con noticia de Mariano G. Bosch.
Nº 2. *Las bodas de Chivico y Pancha.* Sainete gauchesco, anónimo, con noticia de Mariano G. Bosch.
Nº 3. *Defensa y triunfo del Tucumán,* con noticia de Narciso Binayán.
Nº 4. *Las cuatro épocas,* por Bartolomé Mitre, con noticia de B. Ventura Pessolano.
Nº 5. *Lucía Miranda,* por Miguel Ortega, con noticia de Jorge M. Furt.

Nº 6. *Amor y Virtud,* por Pedro Echagüe, con noticia de Margarita Mugnos de Escudero.

Tomo V. Teatro en prosa y verso. [Completo].

Nº 1. *La codicia rompe el saco,* por José Borrás, con noticia de Narciso Binayán.
Nº 2. *El sombrero de Don Adolfo,* por Casimiro Prieto Valdés, con noticia de Narciso Binayán.
Nº 3. *Don Quijote en Buenos Aires,* por Eduardo Sojo, con noticia de María Sara Pinto Álvarez.
Nº 4. *Contra soberbia, humildad,* por Matilde Cuyás, con noticia por C.V.
Nº 5. *Atahualpa,* por Nicolás Granada, con noticia de Ismael Moya.

Tomo VI. Teatro en prosa y en verso. [Completo].

Nº 1. *Juan Moreira,* de Eduardo Gutiérrez. Primitiva versión teatral de José J. Podestá, con noticia de Carlos Vega.
Nº 2. *Alegría,* por Roberto J. Payró, con noticia de J.E.P.
Nº 3. *A través de la vida,* por Martín Goycoechea Menéndez, con noticia de C.V.
Nº 4. *La América libre,* por Bernabé Demaría, con noticia de Carlos Vega.

NOTICIAS PARA LA HISTORIA DEL TEATRO NACIONAL

Tomo I. [En publicación].

Nº 1. *Nicolás Granada,* por Augusto Raúl Cortázar.
Nº 2. *David Peña,* por Aída Cometta Manzoni.
Nº 3. *Juan Aurelio Casacuberta,* por María Antonia Oyuela.
Nº 4. *Abdón Arózteguy,* por Dora Corti.
Nº 5. *Justo S. López de Gomara,* por A.M. López de Medina.
Nº 6. *Emilio Berisso,* por Virginia Etcheto de Badano.
Nº 7. *El soldado fanfarrón,* resumen por Celia M. Nieto Arana.
Nº 8. *El triunfo de la naturaleza,* resumen por María Josefa Viola.

Nº 9. *Las esposas vengadas* y *La Elicene,* resúmenes por Celina Sabor de Cortázar.

Nº 10. *Indice Cronológico de datos contenidos en la "Historia del Teatro en Buenos Aires"*, de Mariano G. Bosch, por Manuel Artacho.

ORÍGENES DE LA NOVELA ARGENTINA

SECCIÓN DE DOCUMENTOS

Tomo I. [Completo].

Nº 1. *El Matadero,* por Esteban Echeverría con noticia de Jorge Max Rohde.

Nº 2 y 3. *El hombre hormiga* y *El capitán de Patricios,* por Juan María Gutiérrez, con noticia de Jorge Max Rohde.

Nº 4. *Soledad,* por Bartolomé Mitre, noticia de J. Millé Giménez.

Nº 5. *El pozo del Yocci,* por Juana Manuela Gorriti, con noticia de Arturo Giménez Pastor.

Nº 6. *El tesoro de los Incas,* por Juana Manuela Gorriti, con noticia de José María Monner Sans.

Nº 7. *Esther,* por Miguel Cané, con noticia de Ricardo Rojas.

Nº 8. *La familia de Quillango,* por José María Cantilo, con noticia de Ricardo Rojas.

Nº 9. *Memorias de un botón de rosa,* por B. Mitre, noticia de N. Binayán.

Nº 10. *La familia de Sconner,* por Miguel Cané, con noticia de Narciso Binayán.

Nº 11. *Tobías o la cárcel a la vela,* por Juan Bautista, Alberdi, con noticia de Ricardo Rojas.

Nº 12. *La Rinconada,* por Pedro Echagüe, con noticia de Juan Pablo Echagüe.

Tomo II. [En publicación].

Nº 1. *El hogar en la pampa,* por Santiago Estrada, con noticia de Narciso Binayán.

CRÍTICA

Tomo II. [Completo].

Nº 1. *Un dramaturgo olvidado, don Francisco Fernández y sus "Obras dramáticas"*, por Ricardo Rojas.
Nº 2. *El "Filippo" de Alfieri en Buenos Aires*, por Alfonso Corti.
Nº 3. *Ángel de Estrada*, por Jorge Max Rohde.
Nº 4. *Sarmiento crítico teatral*, por Juan Pablo Echagüe.
Nº 5. *Elogio de Joaquín V. González*, por Ricardo Rojas.
Nº 6. *Epistolario de Sarmiento*, por Augusto Belín Sarmiento.
Nº 7. *El teatro de Ernesto Herrera*, por Carmelo M. Bonet.
Nº 8. *Belisario J. Montero*, por Jorge Max Rohde.
Nº 9. *Florencio Sánchez*, por Dora Corti.
Nº 10. *Otros versos de Martín Fierro*, por Ricardo Rojas.
Nº 11. *Himnos quichuas*, por Ricardo Rojas.
Nº 12. *El costumbrismo en el teatro de Julio Sánchez Gardel*, por Ismael Moya.
Nº 13. *Ezequiel Soria, zarzuelista criollo*, por Ismael Moya.

Tomo II. [En publicación].

Nº 1. *Gente de novela*, por Carmelo M. Bonet.
Nº 2. *El americanismo en el teatro y la prédica de Sarmiento*, por Ismael Moya.
Nº 3. *Martiniano Leguizamón y su égloga "Calandria"*, por Julia Grifone.
Nº 4. *Alfonsina Storni*, por María Teresa Orosco.

OTRAS PUBLICACIONES

Poesías, por Antonino Lamberti, con prólogos de Mariano de Vedia y Martiniano Leguizamón.
Diálogo de las sombras y otras páginas de Emilio Becher, con prólogo de Ricardo Rojas.

VII. *ESTUDIOS PRELIMINARES Y PROLOGOS*

BIBLIOTECA ARGENTINA, publicada bajo la dirección de Ricardo Rojas, por Juan Roldán y Cía., en Buenos Aires, entre los años 1915 y 1928.

[Cada volumen contiene un prólogo del director, una somera noticia biobibliográfica sobre el autor y el libro, con indicación de las fuentes utilizadas y notas críticas sobre el mismo].

1. *Doctrina Democrática,* de Mariano Moreno.
2. *Dogma Socialista,* de Esteban Echeverría.
3. *Bases,* de Juan B. Alberdi.
4. *Educación popular,* de Domingo F. Sarmiento.
5. *Tierras públicas,* de Nicolás Avellaneda.
6. *Tragedias,* de Juan Cruz Varela.
7. *Obras políticas,* de Bernardo Monteagudo.
8. *Comprobaciones históricas* (primera parte), de Bartolomé Mitre.
9. *Luz del día en América,* de Juan B. Alberdi.
10. *Peregrino en Babilonia,* de Luis de Tejeda.
11. *Reflexiones,* de J.I. de Gorriti.
12. *Facundo,* de Domingo F. Sarmiento.
13. *Descripción colonial* (libro I), de fray Reginaldo de Lizárraga.
14. *Descripción colonial* (libro II), de fray Reginaldo de Lizárraga.
15. *Comprobaciones históricas* (segunda parte), de Bartolomé Mitre.
16. (al 18) *Debate histórico* (en III tomos), de Vicente F. López.
19. *Martín Fierro,* de José Hernández.
20. *Relaciones del Estado con la Iglesia,* de Dalmacio Vélez Sársfield.
21. *Recuerdos de Provincia,* de Domingo F. Sarmiento.
22. *La política liberal bajo la tiranía de Rosas,* de J.M. Estrada.
23. (al 26) *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* (en IV tomos), de Bartolomé Mitre.
27. *Discursos* (Oraciones cívicas), de Nicolás Avellaneda.
28. *Condición del extranjero en América,* de Domingo F. Sarmiento.
29. *Diez ensayos,* de Nicolás Avellaneda.

La lira argentina. [Colección de piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia]. Noticia de Ricardo Rojas. Librería "La Facultad", Juan Roldán y Cía., Bs.As., 1924.

Joaquín V. González, por Ricardo Rojas, en J.V.González, *Obras Completas,* Bs. As., 1937, volumen XXV (págs. 253-273).

Memorias de un hombre de teatro, por Enrique García Velloso. Prólogo de Ricardo Rojas, Bs.As., Editorial Guillermo Kraft, 1941.

Comentarios reales de los incas, de Garcilaso de la Vega (El Inca). Prólogo de Ricardo Rojas. [Texto completo, sobre la edición príncipe

(Lisboa, 1609) de Ángel Rosenblat], 2 tomos. Emecé Editores, S.A., Bs.As., 1943.

Historia de la Nación Argentina, Edición de la Academia Nacional de la Historia. Tomo VI, *La entrevista de Guayaquil,* Bs.As., 1947. [Ver: FOLLETOS]; y *Génesis de la literatura argentina (1537-1862),* en Tomo VIII, Bs. As., 1945; [hay 2ª edición, Librería "El Ateneo", T. VI en 1948 y T. VIII, en 1947].

La campaña del Ejército Grande, por Domingo Faustino Sarmiento. Prólogo de Ricardo Rojas. Con ilustraciones de W. Melgarejo Muñoz. Edición de Amigos del Libro, Buenos Aires, 1956.

La aurora en Copacabana, de Calderón de la Barca. Estudio preliminar de Ricardo Rojas. Edición anotada por Antonio Pagés Larraya. Librería Hachette, S. A., Col. "El pasado argentino", Bs. As., 1956.

VIII. DISCOGRAFIA

El país de la selva. Colección El Libro Sonoro. [Discos Inter-Bas], Editorial Guillermo Kraft Ltda., Bs. As., 1946. Prólogo grabado por Ricardo Rojas. (Disco LS 111); Relator Buenaventura Luna y su conjunto folklórico (Disco LS 112);

El nina-quiru (Disco LS 113); y *La Telesita* (Disco LS 114). La edición contiene un ejemplar del citado libro, ilustrado por Alfredo Gramajo Gutiérrez (con dos discos adicionales).

IX. TRADUCCIONES

A). LIBROS

El Cristo Invisible: 'The Invisible Christ'. Traducción al inglés de W. E. Browning, Cincinnati, 1931.

El Santo de la Espada: O Santo Da Espada (San Martín). Traducción al portugués de Lauro Escorel. Prefacio de Augusto Frederico Schmidt. Edición del Ministerio de Relaciones Exteriores, Servicio de Publicaciones, Col. Brasileira de Autores Argentinos, vol. núm. 7 (Imprenta Nacional), Río de Janeiro, Brasil, 1948.

B). FRAGMENTOS

La canzone dell'assenza; Orazione; Epistola a Emilio Becher. En *Antología della Poesia Argentina Moderna,* traducción y notas de Folco Tes-

tena, Ediciones "Alpes", Milano, 1927; reeditado con el título *Poeti Argentini,* Libreria Editrice Attilio Moro, Bs. As., 1948.

Trozos de prosa y verso. Traducción al italiano por G. Marone, en *Il libro della Pampa,* vol. I (Antologia di scrittori Argentini, Gino Carabba, editore, Lanciano, 1937).

Le "Kakuy": En *Le payasage et l'âme argentins,* trad. de Arturo Orzábal Quintana. Comisión de Cooperación Intelectual, Bs. Aires., 1938.

La sangre del sol: An die Sonne, traducción al alemán por Robert Lehman-Nietzsche, en *Aus der Pampa,* Verlag Von Felix Meiner, Leipzig, 1940.

El íncubo: The Incubus, traducido al inglés por Harriet de Onís, en *The Golden Land, An Anthology of Latin American Folklore in Literature,* Alfred A. Knopf, New York, 1948.

Our Native Land: En *Argentine Anthology,* compiled by S. W. de Ferdkin, Oxford University Press, London, 1948.

Nota final

Detallamos a continuación el plan de *Obras Completas de Ricardo Rojas,* que ha iniciado la Editorial Losada, S. A., y los títulos orgánicos de la misma.

Primera Serie: *Historia de la literatura argentina* (8 volúmenes).

Segunda Serie: *Poemas de un Mundo Nuevo* (10 volúmenes): 9, *Poesías,* desde *La Victoria del Hombre* hasta *El Albatros;* 10, *El País de la Selva;* 11, *Ollantay. Un Titán de los Andes;* 12, *Elelín. La Casa Colonial. La Salamanca;* 13, *El Cristo Invisible;* 14, *Los mitos históricos;* 15, *El Ucumar y otros cuentos;* 16, *Archipiélago;* 17, *El Santo de la Espada;* 18, *El profeta de la Pampa.*

Tercera Serie: *Filosofía de la argentinidad* (6 volúmenes): 19, *La restauración nacionalista;* 20, *Blasón de Plata. Definición de nuestro nacionalismo;* 21, *La argentinidad;* 22, *Las provincias;* 23, *El radicalismo de mañana;* 24, *Eurindia.*

Cuarta Serie: *Entre España y América* (6 volúmenes): 25, *Retablo Español;* 26, *Cervantes;* 27, *Estudios hispánicos;* 28, *Silabario de la decoración americana;* 29. *Himnos quichuas y otros ensayos;* 30, *La entrevista de Guayaquil y otras investigaciones.*

Quinta serie: *Memorias* (10 volúmenes): 31, *Vida de mi padre;* 32, *El Mataquito;* 33, *Entre bohemios y doctores;* 34, *Viajes;* 35, *Universidad;* 36, *Política;* 37, *Jornadas;* 38, 39 y 40, *Discursos.*

La vida y la obra de Ricardo Rojas ha merecido títulos honoríficos de varias universidades americanas y figura como miembro de numerosas academias e instituciones culturales. En su obra recordamos el *Premio Nacional* (1921), otorgado a la primera edición de *Historia de la literatura argentina;* el *Primer Premio de Teatro,* dado por la Comisión Nacional de Cultura a sus piezas, *Ollantay* (1939) y *La Salamanca* (1943); y el *Gran Premio de Honor,* que la Sociedad Argentina de Escritores confirió a su vida de Sarmiento, *El profeta de la Pampa* (1946). A este respecto es de gran utilidad el folleto titulado, *El Centro de Derecho y Ciencias Sociales solicita el Premio Nóbel de Letras para la obra de Ricardo Rojas al cumplirse el cincuentenario de su primer libro: La Victoria del Hombre,* [s. p. e., 16 pág.; 1953; hay edición en francés], con una bibliografía por orden cronológico y algunos detalles críticos o biográficos).

HORACIO JORGE BECCO,
Buenos Aires, Argentina.

Estudios ofrecidos a la memoria de

RICARDO ROJAS

O modernismo brasileiro

A palavra *modernismo* é impregada entre nós, no Brasil, em sentido diverso do que o é nos demais paises da América Latina. Alí se chama modernismo o movimento literário dos finos do século XIX e princípios dêste, que entre nós consevou o mesmo nome que em França, seu país de origem, lhe foi dado: Simbolismo.

Chamamos aquí de *modernismo* ao movimento iniciado logo em segudia ao fim da guerra de 1914-1918 e que é comun também, embora com vários nomes, a toda la latinidade, européia e americana. Costumamos mesmo dividir as nossas letras, no século XX, em três momentos, a que damos o nome de pre-mdernismo, modernismo e neo-modernismo, precisamente para marcar que o ano de 1922, data do 1º centenário de nossa independência política, constituiu realmente um marco divisor de vertentes. Procuraremos fazer a síntese dêsses três períodos.

Pre-Modernismo

(1902-1922)

Três fenômenos caracterizam êsse período inicial do século:

— o aparecimento de algumas grandes personalidades literárias;
— a ausência de um espírito comum de geração;
— o prosseguimento de escolas literárias anteriores.

Não se trata de um período de decadência ou de mediocridade, tanto assim que nele surgiram algumas personalidades e algumas obras que se tornaran já hoje clássicas na histórica de nossa literatura moderna. Se consideramos mesmo êsse ano de 1902 como início desse período é que nele se publicaram três obras de grande importância, duas das quais represen-

tando a estreia de valores novos, que logo se impuzeram como definitivos. Essas três obras são:

A *Réplica,* de Rui Barbosa
Os *Sertões,* de Euclides da Cunha
O *Canaan,* de Graça Aranha.

Três livros, três personalidades completamente diferentes entre si e por isso mesmo marcando um dos traços da dispersão e da variedade dominantes nesse período inicial do século, sem um movimento ou um ideal estético dominante.

A *Réplica* de Rui Barbosa (1894-1923) era uma obra de polêmica filológica, em torno da redação do projeto do Código Civil, que só em 1916 seria promulgado. Fôra encarregado de elaborá-lo o jurista Clóvis Bevilaqua. Rui Barbosa —outro jurista, e além disso político e polígrafo de renome internacional, especialmente por ter em Haia, na Conferência da Paz de 1907, tomado a defesa das pequenas nações contra as Grandes Potências, que desde então começavam ou recomeçavam a dominar o mundo—, Rui Barbosa opôs reparos à redação do Código. Um gramático baiano, seu antigo mestre, o professor Carneiro Ribeiro, contestou muitas das críticas feitas pelo grande publicista à obra de Clovis Bevilaqua. E em três meses Rui escreveu essa *Réplica,* considerada até hoje como um monumento da nossa liguistica portuguesa.

O fenômeno nos interessa aquí por dois motivos:

porque a época era dominada por algumas grandes figuras que vinham do século XIX, entre as quais Rui Barbosa ocupava, junto a Machado de Assis, a Joaquim Nabuco, aos poetas Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, aos críticos Silvio Romero ou José Veríssimo, um lograr de destaque. Costumamos chamar de *gerontocracia* literária a êsse fenômeno, cuya destruição que foi um dos objetivos da nossa geração ao iniciar a revolução modernista, que foi nitidamente um movimento de novos contra velhos.

O segundo motivo da importância simbólica da puiblicação da *Réplica* de Rui Barbosa, é ser o símbolo da importância que então possuiam, aquí, as questões de ordem filológica e gramatical, não no sentido semântico de nossos dias, mas no sentido de *fidelidade* à tradição vernácula lusitana.

Ainda aí o movimento modernista de 1922 vai representar uma insurreição. Vai ser a revolta da linguagem popular contra a linguagem culta e dos brasileirismos linguísticos contra a fidelidade à tradição lusitana.

A publicação da *Réplica* de Rui Barbosa, em 1902, tem pois uma importância simbólica, de grande importância, independente do seu valor intrinseco na história dos nossos estudos de gramaticologia.

O segundo livro apontado foi a obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1866-1909).

Era a revelação de um escritor até então desconhecido, Euclides da Cunha, ao par de outra revelação ainda mais sensacional: um Brasil desconhecido, o *Sertão,* o "Interland", com seus problemas, seus homons, seus dramas, sua paisagem, completamente diversos dos aspetos marcantes do Brasil litorâneo. Não foi evidentemente a primeira obra que se ocupou com o Brasil do interior, no sentido oposto ao do litoral. Desde os primeiros cronistas e viajantes do século XVI, que êsse aspeto tipicamente novo da nossa nacionalidade em formação ocupava a atenção dos escritores e constituia objeto de obras publicadas aquí ou no velho mundo. O próprio movimento literário que representou o aspeto estético e cultural, em sentido estrito, de nossa independência política de 1822, o Romantismo, exaltou êsse *outro Brasil,* que se estende em direção Oeste, fazendo até do indígena o símbolo da independência nacional e do *indianismo* um movimento literário típico da nossa emancipação.

Mas o livro de Euclides da Cunha vinha abrir novos horizontes. Obra ao mesmo tempo de história política e militar, de sociologia, de geografia e de literatura, girando em torno de uma insurreição mística (1897), a que foi atribuido caráter político no meio das agitações da República recem-fundada (1889) — o livro representava uma crítica tremenda contra a incúria da nacionalidade em face dos seus mais prementes problemas de integração nacional. Era como que uma chaga que se debridava cirúrgicamente, mostrando uma realidade social muito mais complexa, muito mais trágica, do que se pensava nas grandes cidades do litoral e no meio das classes cultas onde se debatiam os novos problemas nacionais.

Muitos dos problemas que mais tarde vão constituir um dos aspetos básicos do Modernismo foram lançados por Euclides da Cunha nessa obra sensacional, em que o Brasil se apresentava tal qual era, em quatro quintos da sua figura nacional e não apenas tal qual se apresentava aos olhos de quem o observasse apenas na sua fase litrânea ou "civilizada". O problema barbaria versus civilização que parecia ser um problema de sertão versus litoral, apresentava-se em uma configuração muito mais complicada, em que as *culpas* da "civilização" excediam de muito os *erros* da barbaria.

Essa obra, ao mesmo tempo literária e sociológica, vinha dar à literatura brasileira uma sacudidela violenta, que muito concorreu para seu

ulterior desenvolvimento no sentido do realismo telúrico, que iria ser uma das marcas características do Modernismo.

Finalmente a terceira obra acima apontada *Canaan* de Graça Aranha (1868-1931) era um romance de caráter social e em estilo que se pode, sem rigor, chamar simbolista. Era também a revelação de um desconhecido. E um desconhecido que iria representar um papel decisivo no movimento modernista, como único laço de união entre a sua geração, de 1870 e a nossa de 1890.

A publicação dêstes tres livros marcantes, em 1902, bem mostra que o século XX começava para nós logo cedo e com o aparecimento de obras e autores que se consagrariam como clássicos de nossas letras modernas. Eram três homens distintos, três obras paralelas, mostrando o individualismo e o ecletismo dessa era inicial, a que chamamos pre-modernista, e ao mesmo tempo como que anunciando, à distância de 20 anos, o que se desenvolveria aqui, depois de passado o terremoto da primeira guerra universal.

Durante êsse período, de 1902 a 1922, ainda se revelariam outras grandes figuras isoladas. A maior delas talvês seja a de Lima Barreto (1881-1923), o romancista que surgia em 1907, um ano antes da morte de Machado de Assis (1839-1908), nosso maior romancista, e que veio como que recolher a sua herança, embora se colocando no polo oposto ao autor de *(Epitaph of a small winer) (Memórias póstumas de Braz Cubas* em título vernáculo-1881). Lima Barreto, mestiço de raça como seu grande antecessor, contra o qual sempre manifestara uma invariável idiosincrasia, foi o autor de alguns romances e algumas novelas, em que retratou costumes e tipos da cidade do Rio de Janeiro, com um sentido humano, um lirismo e um "humour", que explicam o seu êxito crescente, depois de morto. Embora ligado à corrente social de nossas letras, no extremo oposto à simbolista, foi sobretudo um independente da raça de Dostoiewski, de Balzac, de Stendhal. Foi a maior figura dos grandes solitários dessa era inicia do nosso século.

Outra figura de isolado sem escola, sem grupo, sem "geração", também romancista e sobretudo polígrafo, foi Afrânio Peixoto (1876-1946), autor de alguns romances marcantes dêsse período, ora mundanos como *Esfinge,* sua estreia (1911), ora sertanejos como *Maria Bonita* ou *Fruta do Mato.*

O romancista mais famoso do tempo, entretanto, depois de Machado de Assis, já vinha do século passado. Coelho Neto (1864-1934) estreara em 1889 e desde então se caracterizara por uma produção abundante no

plano da ficção em prosa, que sobe a mais de uma centena de volumes publicados e uma obra enorme esparsa em jornais e revistas. Esse período de estética indefinda pode ser perfeitamente representada pelo seu ecletismo idealista, que dignificou extraordinariamente o ofício de homen de letras e deixou algumas obras clássicas do nosso romance moderno, ora de costumes urbanos, como *Inverno em Flor,* ora de costumes rústicos e bárbaros, como *Rei Negro,* que dele fazem uma das figuras culminantes de nossas letras. Foi, sem dúvida, uma figura capital dêsse grupo da gerontocracia literária, que em 1896 fundava a Academia Brasileira de Letras e contra o qual, em 1922, se jogou a insurreição modernista. Coelho Neto foi como que o símbolo da literatura que os novos pretendiam combater, de modo que o coelho-netismo se tornou como que o sinal representativo do que *não* deve ser a literatura moderna.

Entre os poetas, a trilogia parnasiana —Alberto de Oliveira (1857-1937); Olavo Bilac (1865-1918) e Raimundo Correia (1860-1911)— é que dominou durante êsse período pre-modernista. Mas durante êle já se revelaram, como na prosa, alguns grandes solitários, que ora iam ser à distância precursores do modernismo, como o simbolista Mário Pederneiras (1868-1915), ora neo-clássicos, como José Albano (1882-1917), que representou, nesse período, uma corrente poética que nos vem acompanhando desde o século XVII — o camoneanismo. Também durante êsse período estreou o poeta Hermes Fontes (1888-1930), que em 1908 lançava o seu livro *Apoteoses,* como a revelação de um novo farol poético, que ficaria apenas como mais uma luz solitária na planicie. A única revelação poética realmente original dessa época intermediária foi o livro *Eu* (1912) do poetan nortista Augusto dos Anjos (1884-1914). Pelo seu próprio título o livro como que espelha o individualismo radical dêsse período eclético, em que as duas escolas do fim do século XIX, o parnasianismo e o simbolismo continuavam a dominar, em crescente repetição de fórmulas já consagradas e repetidas e contra as quais se ia jogar também, ora de modo violento, ora procurando renová-las, a maré modernista.

O Modernismo

(1922-1945)

O ano de 1922 teve, para nós, uma importância especial, pois nele comemoramos o primeiro centenário da nossa independência política. E uma comemoração destas é sempre o pretexto para um exame de conciência

retrospetivo e para um propósito de novos empreendimentos. Foi êsse, sem dúvida, um dos motivos do movimento modernista.

A guerra de 1914-1918 foi realmente o grande acontecimento que marcou o início de uma nova era, em todo o mundo. O que vemos hoje, por toda a parte, do extremo oriente ao extremo ocidente e do Norte ao Sul continua a ser uma consequência do choque social e cultural provocado por essa tragédia, que iria marcar decididamente o século XX e em cujo desenvolvimento universal nos encontramos.

Entre nós, o ano de 1922 viu o início de três revoluções: uma política, uma estética e uma espiritual.

A Revolução Política iria desencadear-se em 1930, com a queda da chamada República Velha, isto é o regime iniciado em 1889, mas em 1922 é que ocorreu o primeiro episódio de um levante militar e civil, conhecido pelo nome de "18 do Forte", pois terminou com a saida de 18 militares e civis do Forte de Copacabana, que enfrentaram sosinhos a guranição militar do Rio, que defendia as autoridades constituidas. Era o início de uma revolução política profunda, em nossas instituições, marcada pelo fenômeno da ascensão das massas e da industrialização acelerada e da formação de novos partidos nacionais.

A Revolução Espiritual, representada em 1922 pela publicação de duas obras de importância filosófica, *A Igreja, a Reforma e a Civilização* de Leonel Franca, S.J. e *Pascal e a Inquietação Moderna* do jovem convertido Jackson de Figueiredo, bem como pela fundação, por êste, de um centro católico de cultura intelectual, o "Centro Dom Vital" — era também o início de novos rumos para a inteligência brasileira. Desde meiados do século XIX a cultura intelectual brasileira se divorciara, totalmente, da fé tradicional do povo brasileiro, o catolicismo. Correntes literárias e correntes filosóficas todas elas se caracterizavam por um naturalismo, por um agnosticismo integrais. Esse movimento de renovação religiosa, iniciado em 1922, iria representar um fator inteiramente novo na história da inteligência brasileira, desde 1870, e formar um grupo novo que, ao lado da renovação política e da renovação estética, representaria um aspeto radicalmente diferente na fisionomia de nossa cultura, no século XX.

Foi, finalmente, nesse próprio ano de 1922 que uma terceira revolução se processou, a que damos o nome de Modernismo literário. Nesse ano, de fato, se publicaram simultaneamente alguns livros de destaque, uns representando a despedida de um estado de espírito e de um estilo estético

e outros representando a introdução de um estilo novo e de um novo espírito.

Foi, sobretudo no terreno da poesia que essa oposição de estilos se processou, defrontando-se nesse ano livros como *Luz Mediterranea* de Raul de Leoni ou a *Fonte da Mata* de Hermes Fontes, como despedidas da poesia provinda do parnasianismo e do simbolismo, conjugados como o haviam feito durante o período pre-modernista — e livros como *A Pauliceia Desvairada* de Mário de Andrade e *Epigramas Irônicos e Sentimentais* de Ronald de Calvalho, que abriam novos rumos, embora cada qual a seu jeito.

Ainda nesse ano de 1922 um acontecimento artístico viria marcar o inicio de uma era nova: a Semana de Arte Moderna, reunida em S. Paulo. Foi durante ela que várias figuras da música, da pintura, da escultura e das letras se reuniram para provocarem um escândalo público. Foi êsse, sem dúvida, o objetivo dessa convocação de artistas que, vindos do Rio de Janeiro e de S. Paulo, cada um na sua arte e com seu pequeno grupo, representavam o anseio de uma nova geração por afirmar-se. Os nomes mais destacados dêsse grupo iniciador foram: na música Villa-Lobos: na escultura Brecheret; na pintura Anita Malfatti e Di Cavalcanti; na literatura Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Antônio de Alcantara Machado, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, para só citar os de maior e futuro renome.

Entre eles havia o laço comum da idade, todos nascidos por volta de 1890 e a necessidade sub-conciente de uma reação contra o marasmo, a repetição, a rotina, em suma o academicismo e a gerontogracia. Era uma revolta de novos contra velhos, do *modernismo* contra o *passadismo,* como desde logo se passou a conhecer o movimento, que se tornou logo famoso precisamente pelo seu caráter iconoclasta e algo escandaloso. O público vaiou copiosamente a música, a poesia, as artes plásticas apresentadas durante a Semana e era precisamente o que desejavamos seus promotores.

Três anos mais tarde, em plena Academia Brasileira de Letras, um dos seus membros, o único que participara da Semana de Arte Moderna entre os novos, Graça Aranha, o autor de *Canaan* (1902) vinha por sua vez provocar novo escândalo literário, com uma conferência sôbre "O espírito moderno" que se converteu numa espécie de *tarde* de Hernani, do Modernismo brasileiro.

Graça Aranha foi o laço de união entre os velhos e os novos. E ainda outra figura de uma geração intermediária, embora muito mais próxima da nova, mas já escrevendo versos em estilo parnasiano e simbolista desde

1907, o poeta Manuel Bandeira, chamado por Mário de Andrade de "S. João Batista do Modernismo", representava, entre os novos, a figura de precursor, com seu livro *Carnaval* de 1918.

Que idéias trazia essa nova geração? Trazia sobretudo, como sempre, instintos e sugestões. O instinto principal era duplo: demolir para afirmar-se. O espírito dos novos era sobretudo demolidor. Sabiam mais o que *não* queriam do que, como sempre, o que pretendiam. Vinham reagir contra o domínio dos consagrados; contra o academismo; contra as regras parnasianas; contra o sentimentalismo nebuloso dos simbolistas; contra a vernaculidade linguística; contra os resquícios de colonialismo lusitano, sobretudo na linguagem; contra o ecletismo, o idealismo, o helenismo que ainda dominavam as grandes figuras dominantes.

E no que já havia de positivo em sua reação pugnavam pela libertação das formas poéticas; pela nacionalização dos temas; pela flexibilidade linguística; pela incorporação do cotidiano; pela acentuação do africanismo e pela renovação do indianismo em novos moldes; pelo dinamismo da vida moderna.

Tanto nesse programa negativo, de ataque ao existente, obras, personalidades e instituições — como no programa positivo, já se notavam variações entre os grupos de novos, de Rio e de S. Paulo, que representaram o eixo inicial do movimento. Sô mais tarde se estenderia ele ao Sul, ao Norte e ao Centro do país, com a segunda geração modernista.

Por isso é que podemos logo distinguir, nessa primeira geração modernista, quatro grupos distintos, unidos por certos laços comuns —especialmente na afirmação de uma *nova geração* e na união contra o *passadismo* acadêmico dominante— mas já separados entresi por traços particulares. Essa existência de grupos diferentes entre os novos é a prova de que o movimento não representava apenas a revolta de una "capelinha" literária ou um simples ressentimento,mesclado de ambição. Era, realmente, um movimento de onda larga, que vinha ainda do Velho Mundo, como todos os movimentos literários anteriores, desde o classicismo colonial até o simbolismo "fin de siècle". O modernismo foi também um movimento reflexo, que encontrou, no ambiente nacional, condições de receptividade que facilitaram o seu desenvolvimento e a sua irradiação. Mas nem por isso deixa de ter suas origens remotas no estrangeiro. Quando muito se poderá dizer que, pela primeira vez, un movimento profundo e extenso, em nossa história literária, não passou por Portugal antes de chegar ao Brasil. Nenhuma influência portuguesa se observa nas origens do nosso modernismo. A figura de Fernando Pessoa, o grande modernista

português, só há pouco é que começou a ser conhecida e admirada entre nós. Em 1922 não teve influência alguma entre os nossos poetas e prosadores. Mas o mesmo não se pode dizer de movimentos estéticos revolucionários, que desde o princípio do século, a partir do futurismo, se processavam na Europa. Esses movimentos, sim, influiram poderosamente em nosso próprio modernismo, embora a sua mais radical consequência fosse, em geral, um ímpeto geral de nacionalização e de autonomia, de procura de temas brasileiros expressos em linguagem brasileira. Era entretanto um nativismo provocado, mais do que espontâneo.

Os quatro grupos em que se dividiu essa primeira geração modernista foram: o primitivista, o dinamista, o nacionalista e o espiritualista.

O grupo que podemos chamar de primitivista foi o mais radical e pioneiro, tanto na sua ação iconoclasta contra os valores literários dominantes como na sua reação inovadora. Foi o grupo paulista e as três figuras que nele mais se destacaram foram as de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Editaram, com outros companheiros, duas revistas de efêmera duração, mas de significado capital para a época: a *Revista de Antropofagia,* cujo título indica logo o seu espírito polêmico e demolidor e *Terra Roxa e outras terras,* que também demonstra logo a sua intenção nativista e até de certo modo regionalista. Pois avinal era a primeira vez, na história de nossas letras, que um movimento literário partia de S. Paulo, o que vinha ailás confirmar a crescente importância, tanto econômica como política e cultural, dêsse Estado da Federação, em nossa história.

Mário de Andrade é considerado como o fundador do Modernismo, embora não haja nunca um nome único, ao qual se possa atribuir o início de uma escola literária de importância. Mas sua personalidade e sua obra realmente permitem considerá-lo como o grande pioneiro, cujo livro de poemas *Paulicéia Desvariada* (1922) realmente provocou um abalo profundo em nossas letras, embora mais tarde em grande parte repudiado pelo próprio autor, que foi, a vida toda, um insatisfeito e iria acusar a sí próprio e ao movimento de 1922, de "aristocrático", por não ter nascido de um movimento popular e sim de um pequeno grupo de elite intelectual. A obra de Mário de Andrade é composta de poesias, de romance, de crítica, de pesquizas no terreno musical (foi professor de piano e de estética), e está hoje sendo publicada em sua íntegra, abrangendo cerca de 15 volumes. Mário de Andrade faleceu em 1945, com 52 anos, e a data do seu falecimento é considerada com o fim da fase central do nosso Modernismo.

Junto a êle Oswald de Andrade, que não foi seu parente, também

há pouco falecido (1954), representou o elemento mais radical dessa primeira fase. Lançou a "poesia pau-brasil", de início, recorrendo à forma literária mais primitiva de expressão, publicou em 1922 um romance "Os condenados", em que indicaba já as suas tendências mais políticas que estéticas. Sua obra mais importante data dos últimos anos de sua vida, com os dois romances iniciais de uma nova trilogia, que sob a denominação geral de *Marco Zero,* desenvolve o tema da formação social da civilização paulista, em um estilo extremamente vivo e original.

O terceiro dêsse grupo foi Antônio de Alcântara Machado, também já desaparecido, muito jovem (1901-1935), contista de primeira ordem, em estilo impressionista e agudo, com *Laranja da China* e *Braz, Bexiga* e *Barra Funda,* que são das obras mais expressivas dessa primeira fase do nosso modernismo.

O grupo dinamista foi o constituido pelo próprio Graça Aranha, junto a Ronald de Carvalho, a Renato de Almeida e Teixeira Soares. Foi muito menos um grupo que uma tendência. Também teve a sua revista efêmera *Movimento* e as idéias que proclamava como mais representativas do Modernismo, era a necessidade de refletir, nas letras, a vida dinâmica do mundo moderno.

Na realidade a única obra dêsse grupo que pode ser apresentada como representativa dessa tendência, mais teórica que realizada pràticamente, foi o livro de poemas *Toda a América* (1926) de Ronald de Carvalho, em que é visível a influência de Walt Whitman. Mas a tendência existiu e teve incluência, provinda do futurismo, em vários sectores, conjuntamente com outras tendências.

O terceiro grupo acima apontado é o que costumamos chamar de *nacionalista,* pois a idéia-fôrça que o dominou foi representar literàriamente o Brasil em sua integralidade e não apenas, ou em seus aspetos rudimentares, como o primitivismo ou em seus aspetos industrializados ou urbanos, como o *objetivismo dinâmico* de Graça Aranha pedia. Suas figuras dominantes foram os poetas Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, também romancista e o prosador Plinio Salgado, logo depois empolgado pela política, na extrema direita, fundador que foi, em 1932, do movimento integralista.

A obra de Cassiano Ricardo é de grande importância e seu poema *Martim Cêrêrê* (1928) foi o único que, no Modernismo, apresentou um caráter épico e atingiu uma popularidade que se traduz, até hoje, por uma dezena de edições sucessivas. Vindo do parnasianismo, em livros pu-

blicados anteriormente ao advento das novas correntes estéticas, sua conversão ao modernismo se operou por uma passagem integral ao nacionalismo literário. Mais tarde, por meio de nova evolução, sua poesia passou por nova transmutação, já mais de acôrdo com as idéias lançadas pelo neomodernismo, depois de 1945.

Quanto ao quarto grupo acima apontado, o espiritualista, teve a sua sede no Rio, em tôrno de uma revista *Festa* e sua posição se explica como sendo uma espécie de desdobramento do simbolismo. Suas principais figuras foram o poeta Tasso da Silveira, a poetisa Cecilia Meireles, a primeira mulher escritora revelada pelo movimento modernista, o crítico Andrade Murici e outros, que todos acentuavam não a nota primitivista, ou dinâmica, ou nacional, mas como o simbolismo de que foi a continuadora, a nota espiritual e mística.

A figura de Manuel Bandeira, já acima indicada, vinha —como Graça Aranha e mais do que êste pois veio a ser um típico poeta modernista, ao passo que o autor de *Canaan* foi apenas um animador do movimento— colocar-se como ponto de ligação entre a poesia pre-moderna e a nova poética. Assim como hoje, aos setenta e dois anos de idade, sempre disposto a encontrar a beleza onde quer que a encontre, continua a ser um laço de união entre a geração modernista e a neo-modernista, começando a fazer poemas *concretistas,* que é o nome que dão à poesia neo-moderna os componentes de um dos seus grupos mais avançados. Manuel Bandeira, que estrou com *Cinza das Horas* em 1917 e cujo volume de *Poesías,* vai se acrescendo de edição em edição, de suas novas produções, é por isso mesmo o poeta vivo mais representativo, por sua multilateralidade, da moderna poesia brasileira.

Nessa época de 1920 quando se operou a grande mudança de rumos em nossas letras, nem todos os escritores novos aderiram ou participaram do movimento. Alguns ficaram ostensivamente de fora e o combateram. Entre êles podemos citar três já falecidos. Jackson de Figueiredo (1891-1928); Monteiro Lobato (1885-1948); Humberto de Campos (1886-1934), todos três prosadores de relevo. O primeiro foi a figura proeminente daquela Revolução Espiritual a que acima apontamos; o segundo foi um regionalista de S. Paulo, cujo livro de contos *Urupês* (1918) foi uma revelação pelo verismo de sua linguagem e dos seus temas locais, tendo criado um tipo literário o *Jeca-Tatú,* o homem dos campos, indolente e desnutrido, cheio de uma filosofia da passividade, que ficou incorporado aos maiores tipos da nossa ficção literária. Quanto a Humberto de Campos, foi um discípulo de Coelho Neto, contista e cronista de largo êxito, pela

elegância de linguagem e pelo lirismo meio picante dos temas, que obtiveram longa popularidade.

No fim da década de 1920 e começo da seguinte operou-se no seio do movimento modernista, o que podemos chamar o advento de uma nova geração. Os da primeira geração haviam feito a revolução estética, quebrando os quadros da literatura tradicional e dando entrada a essa era moderna que até hoje continua a desdobrar-se sem um rumo certo, pois a mais certa de suas categorias é precisamente a ausência de uma categoria certa...

Foi em 1928 que dois nomes novos se impuzeram, na poesia e na prosa, indicando novos rumos. O prosador vinha do Norte, já não era um jovem, mas estreava, no centro, com um romance *A Bargaceira,* que causou enorme sensação. O outro era um poeta carioca (do Rio de Janeiro) Augusto Frederico Schmidt, nascido com o século e que nesse ano de 1928 publicava un poema *Canto do Brasileiro,* que fazia ouvir uma voz diferente, que a iás relembrava nitidamente o espírito e a sonoridade românticos, que no início do século XIX haviam operado a independência das letras brasileiras em face das portuguesas.

Essas duas novas vozes anunciavam o advento de uma nova geração, já nascida do modernismo e de um novo espírito, já por êle formado. Desaparecia ou se atenuava o aspeto polêmico. Ao espírito de demolição vinha substituir uma intenção construtiva. E o Norte, fonte tradicional de nossos movimentos literários, e que em 1922, pela pena de Gilberto Freyre, nosso maior sociólogo moderno, tinha oposto ao modernismo certo "tradicionalismo regionalista" — o Norte vinha então trazer à literatura nova uma contribuição absolutamente decisiva.

Foi então, a partir de 1928 e sobretudo com o grande romancista José Lins do Rego, recentemente falecido (1957), que em 1932 o modernismo se reconciliou com o grande público. Fora, a princípio, um movimento de pequenos grupos isolados, mas não de todo e correspondendo a um anseio coletivo. Mas o público é sempre mais conservador do que os autores. De modo que a arte moderna, que ainda hoje está longe de encontrar uma aceitação pacífica no grande público, por toda parte do mundo onde há liberdade de criação estética, encontrou forte resistência a princípio. Foi considerada, como sempre, simples extravagância de grupelhos ávidos de escândalo. Foi no Brasil a literatura *nordestina,* com José Américo de Almeida, José Lins do Rego, autor do famoso *Ciclo da Cana de Açucar,* com Raquel de Queiroz, a romancista e cronista cearense, a maior figura feminina das nossas letras modernas, com Jorge Amado e Graciliano Ra-

mos, romancistas de forte inspiração popular — foi com o advento dêsse novo naturalismo que o movimento adquiriu raizes populares.

Nesse mesmo tempo surgiram poetas de inspiração nitidamente católica, como Jorge de Lima (1893-1953) e Murilo Mendes, ambos grandes inovadores na forma e restaurando, na poesia, os temas sobrenaturais que desde o início da humanidade lhe são congênitos. O poema *Invenção* de *Orfeu,* última obra de Jorge de Lima, é o mais poderoso e o mais misterioso poema da nossa poesia moderna, tendo os críticos, a seu respeito, evocado os manes de Claudel, de Camões e até de Dante.

Do Centro e do Sul do Brasil, de Minas e do Rio Grande do Sul começaram então a chegar também novas revelações na poesia e na prosa, como o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, hoja uma das figuras dominantes da nossa poesia viva (com Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes), que estreou em 1930 e cujo livro de poesias *Fazendeiro do Ar e Poesia até Agora* (1954) é uma admirável expressão de agudeza e de força poética, sendo também um cronista e memorialista notável.

Ainda em Minas Gerais, no centro do país, três prosadores ao menos se revelaram com essa segunda geração: o contista João Alphonsus, o romancista Cornelio Penna (filho do Estado do Rio, mas cuja família e cuja obra é toda de Minas Gerais, o Estado representativo do nosso *Middlewest)* e o romancista Ciro dos Anjos, além dos criticos Eduardo Frieiro e Mário Matos.

Do extremo Sul, a primeira geração modernista trouxera dois poetas Felipe de Oliveira e Alvaro Moreyra, que já vinham da última fase do simbolismo (1911) e um humanista, também poeta, Augusto Meyer, um dos espíritos mais versados em literatura universal e mais agudos em análise estética da nossa literatura atual.

Com a segunda geração modernista apareceu ao Sul a figura do seu maior romancista Erico Veríssimo, de larga obra de ficção, que culminou com o romance cíclico. *O tempo e o vento,* ainda por terminar e cujo terceiro volume, em elaboração, o trouxe de volta dos Estados Unidos; há dois anos, onde foi diretor do Departamento Cultural da União Panamericana.

No Rio de Janeiro, dois grandes romancistas se revelaram depois de 1930 isto é com a segunda geração modernista: Octavio de Faria e Lúcio Cardoso.

O primeiro, porventura o maior romancista brasileiro vivo, é autor de um romance-rio ("roman-fleuve"), cujo título geral é *Tragédia Bur-*

guesa, e cujo último volume *O Senhor do Mundo* acaba de ser publicado. E' a história de sua própria geração e da crise da burguesia em nosso país e em nosso tempo.

O segundo é autor de uma série de romances, de grande penetração psicológica, entre os quais se destacam *À luz do sub-solo* (1936) e *Dias Perdidos* (1943).

Quanto à crítica literária, que representa sempre o outro prato da balança na evolução literária de um povo, também revelou, com o modernismo, novos valores. Na fase pre-modernista só um crítico atuara entre nós, e foi mais um pesquizador agudo de problemas, um filólogo, um historiador, um erudito — João Ribeiro.

A crítica literária com caráter de continuidade, que fôra exercida aquí no início do século por homens como Sílvio Romero (1851-1914) José Veríssimo (1857-1916) e Araripe Junior (1848-1911), só voltou a sê-lo a partir da revolução modernista. Nele podemos destacar, como figuras dominantes, Agripino Grieco, o mais brilhante dos nossos críticos, e que sempre se mostrou hostil ao modernismo, Alvaro Lins, que foi a maior revelação crítica do movimento, vindo do Norte e Sérgio Milliet, de S. Paulo, ambos com longa obra publicada e que acompanharam de perto o desenvolver do movimento.

Somos forçados, pelo âmbito desta síntese, a silenciar muitos nomes e a não entrar em apreciações que se imporiam para fixar o valor relativo e as particularidades de cada um dêsses autores, além de uma bibliografia de cada um. Mas aquí estamos apenas procurando dar uma vista muito geral e por isso mesmo superficial, do desdobramento da revolução estética de 22, que agora se encontra em um terceiro momento ou iniciando um novo surto de algo diverso, que só o tempo dirá.

Neo-Modernismo

(1945-1958)

Costumamos chamar de neo-modernismo ou de pos-modernismo o movimento mais recente de nossas letras, a partir de 1945, itsoé da morte de Mário de Andrade que fôra a figura mais tipicamente *modernista* de nossas letras.

Trata-se mais de um *momento* —como foi o pre-modernismo— do que mesmo de um *movimento.* Um movimento literário implica a idéia de um ou mais grupos com um ideal estético definido. Ao passo que

um momento literário é apenas uma indicação cronológica com certas características de ordem geral. O pre-modernismo foi um momento literário, como está sendo ou, talvês, como foi, o neo-modernismo. Pois na realidade de há uns tempos a esta parte está-se definindo de novo um movimento literário, isto é um grupo com certos ideais estéticos definidos e que se entitula de *concretismo*. Trata-se ainda, porém, de um grupo exíguo, que ainda não revelou valores certos e apenas talentos esparsos e que aliás coincide, no terreno da arte, com outra tendência oposta a do *abstracionismo*. De qualquer maneira, há sinais de que neste momento se anuncia talvés para a década de 1960 algo semelhante ao que houve em 1922. Mas em 1945, com a morte de Mário de Andrade, a geração que surgiu já manifestava certas tendências próprias, diversas das reveladas pela geração de 1922, mas com uma característica marcante a de vir não *contra* o modernismo — como êste viera contra o academicismo, mas vir *em consequência dele*. Daí a primeira marca que notamos no que preferimos chamar de neo-modernismo: ser um continuador e não um contraditor.

O movimento de 1922 surgiu como uma revolução literária. O de 1945 até hoje, como uma transição. Se o concretismo, na poesia e na prosa de ficção, ou a nova-crítica na prosa de apreciação, vierem realmente a generalizar-se na nova geração e dominar o ambiente, teremos então que o pos ou o neo-modernismo foi realmente um momento de *transição* que terá ocupado o espaço de uma geração, quinze anos — de 1945 a 1960.

De qualquer maneira, o que se nota a partir de 1945 é uma transição. Até então, a partir de 1922, o que domina o ambiente é o modernismo, com as suas personalidades, na poesia e na prosa, que se revelaram a partir da Semana de Arte Moderna de 22. A partir da morte de Mário de Andrade, seguida da de outras grandes figuras do modernismo, como Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, José Lins do Rego ou Cornélio Penna, uma nova geração começa a surgir. Não vem como a de 22, combater a geração dominante. Não vem introduzir um estilo novo contra o estilo dominante. Não vem como um movimento de novos contra velhos, de modernos contra antigos. Vêem como prosseguidores da obra iniciada. Vêem reverenciando os mestres ainda vivos, como um Manuel Bandeira, um Augusto Frederico Schmidt, um Octávio de Paria, um Carlos Drummond de Andrade, uma Raquel de Queiroz, um Jorge Amado, um Alvaro Lins, um Graciliano Ramos, embora procurando o seu próprio caminho. Não vêm mesmo corus uma geração *contra* outra geração. Vêem

como indivíduos isolados, discípulos e continuadores dos *grandes* que tomaram a iniciativa da Revolução de 22. O ambiente ailás é completamente outro. Em 22 estávamos vivendo, como o mundo em geral, uma era de otimismo, com a euforia que se seguiu ao fim da guerra de 14 a 18. 1945 —ao contrário, ano da morte do fundador do Modernismo (se acaso se pode dar a um escritor, mesmo do porte de Mário de Andrade, essa denominação, quando na realidade foi uma geração ou pelo menos um *grupo* avançado dessa nova geração que empreendeu a campanha)—, 1945 é também ou melhor é antes de tudo o ano da *era atômica.* E a era atômica não vinha ser apenas o *fim* da nova guerra universal, vinha a ser o *início da guerra fria* e de uma nova era tecnológica, a da segunda Revolução industrial, que iria colocar os problemas estéticos à margem e os tecnológicos, os sociais, os morais e até mesmo, senão principalmente, os militares na primeira plana. O que ocorre no plano universal, acontece também no plano nacional, tanto é certo que quanto mais se fala em *nacionalismo,* por toda parte, o sentimento novo que domina esta segunda metade do século XX, é o *universalismo.* E essa vem a ser a outra das diferenciações de neo-modernismo em face do modernismo.

Se a primeira foi ser uma *transição* e não uma *revolução,* a segunda foi vir mais sob o signo do *universal* que do *nacional.*

O modernismo fora nitidamente nativista. Uma das increpações mais violentas contra o academicismo dominante era ser cosmopolita, lusitanizante e mesmo helenistico. Cosmopolita, por desdenhar os temas e o estilo nitidamente nacionais e preferir os modelos estrangeiros, especialmente vindos de França, como fizera o simbolismo. Lusitanizante, por procurar manter a linguagem na linha das tradições vernáculas portuguesas, inspirando-se nos clássicos e na preocupação da forma gramaticalmente correta. Helenístico, pois o parnasianismo, como bom neo-classicismo, introduzira entre nós a idolatria da perfeição helênica e da medida harmoniosa no estilo. Tudo isso era incriminado ao academicismo pelos revolucionários do Modernismo. E contra êsse ideal estético se lançava o de inspiração nacionalista: temas da terra, fala brasileira, paisagem local, folklore, africanismos, indianismos, barbarismos. Tudo o que viesse do continente americano ou quando muito das influências africanas, contra o europeanismo. Foi isso que constituiu o núcleo central e mais visível da revolução modernista.

A partir de 45, notamos, ao contrário, um novo abandono das preocupações nacionalistas e uma tendência crescente aos temas universais, às influências estrangeiras, à despreocupação pelo nativismo linguístico e, pelo

contrário, uma nova preocupação de rigor normativo na linguagem, até com o desenvolvimento acentuado dos estudos humanistas e clássicos, das fontes latinas e gregas da língua ou das formas literárias. Tudo isso, que a nova "geração de 45", como às vezes é chamada, veio trazer, está em completa antítese com o que foram os ideais e as preocupações da geração de 22.

Outra nota até agora ao menos típica, do neo-modernismo em face do modernismo, é que êste já deixou, na história de nossas letras, alguns nomes que podemos dizer *clássicos* e que acima nomeamos. Ao passo que a chamada geração de 45 ainda não nos deu os *seus grandes nomes*. Nomes há, se não não haveria geração, nem movimento literário (que não é uma expressão puramente e apenas *relativamente cronológica)* mas ainda não são personalidades cujas obras se imponham como já se impuzer am as dos maiores modernistas. Citemos um Ledo Ivo, um Guilherme de Figueiredo, um Antônio Callado, um Nelson Rodrigues, um Domingos Carvahlo da Silva, um Péricles Eugênio da Silva Ramos, um Geir Campos, um João Cabral de Melo Neto, um Antonio Olinto, um José Paulo Moreira da Fonseca, um Guimarães Rosa, um Gustavo Corção, êsses dois últimos talvês as maiores revelações como prosadores depois de 1945 —mas ainda não alcançaram o renome consagrado e indiscutido daquelas a que acima nos referimos como corifeus do Modernismo. Mas, por outro lado, sem podermos entrar aquí na análise da contribuição de cada um às nossas letras mais modernas, já constituem uma autêntica geração intermediária, entre os concretistas que vão constituir a geração de 1960 e os modernistas que constituiram a geração de 1920.

Outra nota diferencial entre os *novos* de 1945 e os novos de 1922, é o fator *tempo*. Para os modernistas, como o próprio nome estava indicando, a preocupação era *ser do seu tempo*. Para os neo-modernistas a preocupação temporal como que desapareceu. Parece-me vê-la ressurgir com os *concretistas*. Mas por ora apenas se manifestando, como na "angry youth" da Inglaterra, como um sinal de *insatisfação* e de *visão do futuro*. Mas ainda indecisa. Com os neo-modernistas, cuja idade oscila em torno dos 30/35 anos, a preocupação de ser *modernos* como que desapareceu. E em lograr dela surgiu a preocupação *de obra a fazer*. O acento tônico passou do sujeto ao objeto, do autor à crição. Que essa obra seja de inspiração nacional ou estrangeira, que seja de hoje ou de ontem, isso não conta muito, para os modernos. E o mesmo se está dando com os modernissimos, os que ainda estão ensaiando as penas para... voar. O nativismo, no continente americano, como em toda a literatura de origen colonial, é

sem dúvida um tipo dominante a todo momento. Mas ora se torna dominante, ora recessivo. E no momento é de recessividade, creio eu, que se trata. O jacobinismo de 1925 está fora de moda, aliás no momento em que, social e politicamente, mais açula certos grupos políticos e sobretudo os meios estudantis. A literatura mais moderna, porém, no Brasil, ao contrário do que ocorria há trinta anos passados, volta-se de novo para os horizontes oceânicos ou para os espaços siderais, povoados de satélites... Há mesmo, entre os novos, uma grande preocupação com os antigos, com os estudos clássicos. Desde a fundação das Faculdades de Filosofia, em 1941 que hoje já sobem a 58, que essa redescoberta dos antigos, especialmente no terreno da filologia, no estudo dos textos, da linguística, da semântica, se desenvolveu extraordinariamente. Embora de modo totalmente diverso daquele helenismo parnasiano ou daquele latinismo-vernacular. Trata-se de uma *ida* aos clássicos, mais do que uma *volta* a êles. Isto é, os clássicos atuam como simples estimulantes, para a demonstração que o *local* não é de modo algum incompatível com o *universal*, e o *moderno* com o *eterno*. Exemplo nos dá a mais recente peça de teatro *O Santo e a Porca* (1958 da mais recente revelação dos nossos modernos comediógrafos, Ariano Suassuna, que se confessa inspirado nas comédias de Plauto.

Outra diferença entre o modernismo de 1920 e o neo-modernismo, de 1945 ou o que, neste momento se está processando como "concretismo" ou que novo nome venha a ter — é a atitude em face da liberdade.

O modernismo se fez sob o signo da liberdade. O neo-modernismo está operando sob o signo da disciplina. E' certo que essa nova disciplina não representa, nem uma volta ao academismo, nem uma obediência às artes poéticas de tipo clássico, nem uma nova vaga de "bom senso e de bom gôsto", para tomar uma denominação de certa etapa da literatura portuguesa do século XIX, depois dos exageros do sentimentalismo romântico.

A nova disciplina *parte da liberdade modernista.* Isto é parte de novos moldes poéticos, novas aventuras estilísticas, parte das revoluções já empreendidas. Mas, a partir disso, pretende lançar novos laços, novas "limitações", novas regras, e particularmente acentuar o papel da vontade e da razão na *construção* das novas formas estéticas. O modernismo partia do "as you like it". O neo-modernismo e especialmente o pos-neo-modernismo acrescenta alguma coisa: "as you like it or not". Não importa o gôsto ou mesmo a sinceridade. O essencial é que o "new-look" literário corresponde ao novo "Zeit-Geist", ao novo espírito do tempo: sejam as

imposições do *realismo socialista,* seja a expressão das *formas concretas,* da primazia do objeto, ou das exigências dos novos modelos, chamem-se James Joyce (que entre nós ainda faz figura de *ultra-moderno,* ao passo que na Inglaterra ou nos Estados Unidos, já se considera *ultrapassado...),* Ezra Pound, Cummings, Marchand, Burton ou quem quer que seja que traga uma forma ultra-nova.

Mas, de qualquer modo, o espírito de libertação, que animou o modernismo, cedeu às exigências mais estritas, ou de uma real disciplina do estilo, no sentido de um neo-classicismo ou, mais frequentemente, no sentido de uma nova disciplina dentro do próprio liberalismo estético, e portanto de um neo-romantismo. Pois, passam-se os tempos, fazem-se as revoluções, mas certas categorias permanentes não mudam!

Outro ponto de diferenciação —ao menos no neo-modernismo nois no ultra-modernismo as coisas parecem que estão voltando ao que foram em 1920— é uma tentativa de restauração dos laços com o público. O modernismo, como há um século o romantismo, surpreendeu o público. E' sempre assim, sem dúvida. Os artistas precedem sempre aos leitores. E quando estes se adaptam ao gôsto dos inovadores, lá vem uma nova geração a exigir uma nova adaptação. Com o modernismo, aquí como por toda parte, a dificuldade foi maior. O problema de arte moderna versus arte convencional está longe de ser resolvido. Mas, a geração neo-modernista, como ailás já começou a fazer a segunda leva dos modernistas, que estreou por volta de 1930 — quiz e conseguiu, até certo ponto, *restaurar os laços com o público.* Hoje encontramos, sem dúvida, uma receptividade muito maior, por parte do público, em relação à arte e à literatura modernas, do que em 1930. Mas, por isso mesmo —salvo nos arraiais marxistas, entre nós ainda pouco numerosos, pelo menos no plano da alta criação literária—, os novíssimos, que englobo no termo "concretistas", estão criando uma nova barreira, uma nova aristocracia literária.

Mas, de qualquer modo, o neo-modernismo procurou realmente reagir contra a primitiva "aristocratização" literárai de 1920, de que se acusou em 1942, o próprio e principal iniciador do Modernismo — Mário de Andrade.

Resumindo alguns dêsses traços, podemos dizer que na poesia neo-modernista encontramos o primado do *verso* sôbre a poesia, ligado aquéla preocupação maior de disciplina a que acima apontei, no romance, um crescente impulso no sentido *realístico,* isto é de importância do tema, do objeto, das situações, das coisas sôbre a introspecção psicológica ou o cuidado do estilo. Na crítica, o neo-modernismo se prende de perto ao

movimento do "new-criticism", operando uma passagem sensível do humanismo e do impressionismo ao formalismo e ao cientismo críticos. E o maior nome a citar, nesse terreno, é o do crítico Afrânio Coutinho, organizador da mais recente história literária brasileira, em 4 volums: A literatura do Brasil. Entre os críticos do neo-modernismo destacaríamos o nome de Eduardo Portela.

Dois pontos que, finalmente, poderiamos acentuar, nas letras brasileiras mais modernas são — a importância da contribuição feminina e a posição central do teatro. Esses dois pontos apresentam um contraste sensível entre 1928 e 1958, Nesses trinta anos, as mulheres começaram cada vez mais a aparecer no campo literário, tanto na poesia como no romance e até na crítica e na história literária e o teatro se tornou um centro de interesse cultural como até hoje nunca havia sido, desde o rantismo.

A contribuição feminina ao Modernismo não foi grande. Podemos dizer que só houve três "revelações" femininas, com o movimento de 1920: Cecilia Meireles, na poesia; Raquel de Queiroz, no romance e na crônica, já depois de 1930 e Lúcia Miguel Pereira, na crítica e na história literária.

Já com o decorrer dos tempos, foi crescendo de modo considerável a contribuição feminina às letras e hoje contamos com um número considerável de mulheres escritoras, entre as quais podemos destacar na poesia: Adalgisa Nery, Henriqueta Lisboa, Maria da Saudade Cortezão, Marly dos Santos Oliveira, Ruth Chaves; na prosa: Clarice Lispector, Dinah Silveira de Queiroz, Ligia Fagundes Teles, Lidia Besuchet, Eneida de Moraes, Heloneida Studart, Helena Silveira, Maria José Dupré, Ondina Ferreira, etc.

O interêsse pelo teatro é outro dos traços de nossas letras modernas. Não só apareceram escritores novos de valor, mas ainda se organizaram por toda parte escolas de teatro e companhias teatrais, mostrando a favorável reação do grande público ante êsse novo surto e essa revelação de atores à altura de um teatro já relativamente emancipado.

Entre os escritores poderiamos destacar dois nomes: o de Nelson Rodrigues, autor, muito discutido e discutível, de peças violentas onde se ostenta, sem veus, a corrupção da sociedade moderna e o de Ariano Suassuna, a mais recente revelação da nova geração de teatrólogos, com suas comédias realistas de costumes sertanejos e do homem do campo, com sua fala típica e seus tipos característicos. São dois extremos da nossa vida citadina e de nossa vida rústica, que sempre constituem os dois polos de nossa literatura. Entre êsses extremos se colocam autores de diferentes valores e gêneros teatrais como Ernani Fornari, Magalhães Junior, Guil-

herme Figueiredo (já representado até em Moscou, sem ser comunista), Joraci Camargo, Pedro Block e outros.

Eis aí, em poucas linhas, um pálido resumo do que tem sido a evolução de nossas letras sob o signo do Modernismo, isto é desde que, em 1920, começou a processar-se uma renovação estética e afirmar-se uma nova geração, depois sucedida por outras gerações, que reagiram contra o academicismo ou o individualismo do século e vieram participar do movimento universal de transmutação de valores estéticos, que se acentuou durante a primeira metade do século XX e que representa o aspeto literário e artístico da agonia de uma civilização de tipo burguês, representada pela repetição de formas gastas, e a aurora de novas formas de civilização, ora marcados por um renascimento espiritual cristão ora por um violento realismo socialista e oscilante entre as imposições do espírito totalitário, os instintos do anarquismo moral e estético e as imperecíveis exigências da liberdade e da inteligência.

ALCEU AMOROSO LIMA,
Rio de Janeiro, Brasil.

Las ediciones del *Facundo*

SARMIENTO, poco después de la aparición del *Facundo,* se refirió en tono humorístico al nacimiento del folletín en el periodismo chileno. "Sabe el público —escribía en *El Progreso* de Santiago— que gemimos bajo dos acusaciones horribles: la de haber hecho conocer a Michelet, Cousin y Jouffroi y lo que es más horrible, la de haber introducido en los diarios, *folletines*". Luego habla de "la *lepra* del folletín (que ha ganado ya todos los diarios") y nos hace saber que *El Mercurio* —implacable enemigo— ha publicado ya *Los misterios de Londres,* los *de París* y *El judío errante.* Y en el mismo tono de burla, pregunta: "¿Y no hay castigo para los redactores de *El Progreso?*"

Como sabemos, también el *Facundo* fue folletín en el diario donde empezó a colaborar desde 1842. Y allí también poco antes había dado su *Aldao.* El carácter episódico y la conveniente necesidad de estimular el interés del lector como se lograba con las novelas de Dumas, explican no poco del constante apoyo en la expresión exclamativa (Barranca-Yaco!!!), interrogaciones retóricas, puntos suspensivos, y todas las formas del diálogo vivo que importan actualización dramática de un episodio. Cuando aparezca reunido en volumen en el mes de julio, el crítico de su diario escribirá: "Nuestra imprenta acaba de dar a luz esta interesante obrita, que *El Progreso* comenzó en su folletín con tanto gusto del público". En efecto, el día 2 de mayo de 1845, en el número 769 y debajo de un editorial sobre la iglesia y el estado, el lector comenzó a leer: "Folletín del Progreso/Facundo". Un epígrafe en francés tomado de Villemain y referido a la historia, inicia de inmediato el texto enfático de la Introducción: "¡Sombra terrible de Facundo!...". La publicación continúa durante ese mes y el siguiente. Alternan con el folletín furibundos ataques en respuesta a los periodistas chilenos que lo llaman "chancleta, ranchero, sargento Pino, necio, botarate..." (así el *Rebujón* de *El siglo).*

Las circunstancias en que nace el *Facundo* son, como vemos, poco favorables para la expresión meditada y pulcra. Este pecado de improvisación lo irá pagando a lo largo de su siglo y del siguiente, sometido como ha de estar a reimpresiones y traducciones no siempre más cuidadas que la edición originaria.

Se ha repetido hasta en Palcos, autor de la excelente edición crítica de la Universidad de La Plata, que la primera versión en libro del *Facundo* repite el folletín de *El Progreso*. La misma afirmación se halla en el editor de las notas de Alsina. No es así, totalmente: Sarmiento hizo correciones de forma a la hoja del diario, y de estructura interna, como se verá. En cuanto al folletín en sí, agreguemos que desde el 21 de julio, fecha en que el diario cambia de formato, el *Facundo* comienza a publicarse en suplemento aparte. Un anuncio del 6 de aquel mes dice a los lectores de *El Progreso:* "El Facundo no entrará en la nueva edición del Diario por los embarazos que causaría a los que quieren conservarlo, el tenerlo en dos pliegos distintos. Sabiendo que no quedan sino dos o tres capítulos por publicar, los daremos en suplementos del tamaño de los números anteriores a esta fecha" (diario citado, Nº 813). Cuatro columnas de letra menuda, como todo el folletín y la primera edición que aprovecha la composición por razones de economía. La distribución de la materia es ya la del libro que aparecerá en julio: 2 partes distribuidas en capítulos con numeración propia: I a IV; I a XI.

Una confrontación total de la edición príncipe con el folletín no he podido cumplirla. No se encuentra en Buenos Aires una colección que reúna los números de mayo y junio del diario chileno. Quede señalada, hasta que se cumpla la necesaria compulsa, esta diferencia: la edición primera (II parte, Cap. IX, Barranco Yaco!!!) agregaba a continuación del párrafo que comienza en "Facundo, demasiado penetrante...", el párrafo iniciado así: "Creo oportuno hacer sensible, etc.,". El agregado incluye el párrafo que empieza: "Ferré en estos procedimientos", etc, hasta terminar.

La aventura de una cifra

Indice de la general fluctuación en que se mantiene el *Facundo* a través de las ediciones que más importan, es lo ocurrido con un párrafo del mismo capítulo IX de la 2da. parte. Sirve asimismo para puntualizar una vez más, diferencias muy evidentes entre el primitivo folletín y las ediciones siguientes. En el trozo que muestro se mantiene la diagramación

original para que se vea mejor la naturaleza del cambio introducido; dice el folletín:

> ...el año 1830 el jeneral Madrid se apoderó de un tesoro de treinta mil pesos pertenecientes a Qiroga i mui luego fue denunciado otro de qince. El escribia despues aciéndole cargo de noventa i tres mil pesos, qe segun su dicho contenia aqellos... (Nº 813, foll. de *El Progreso*, 3ra. col.).

El texto de la 1ra. edición difiere de éste. Sarmiento necesita —es evidente— poner "Quiroga" en lugar de "él", para aclarar el texto y la cifra cambia sin duda para no prolongar la "recorrida" de las líneas siguientes. Esto origina un cambio de forma, correlativo: la cantidad pasa a cifra numérica pero con el error que puede observarse:

> ...año 1830 el jeneral Madrid se apoderó de un tesoro de treinta mil pesos pertenecientes a Qiroga, i mui luego fue denunciado otro de qince. Qiroga le escribio despues aciéndole cargo de 39 mil pesos, qe segun su dicho, contenian aqellos... (1ra., p. 238).

Sarmiento observa el error y lo salva en la "Fe de erratas" agregada al final. Muchos otros errores tipográficos que se encontraban ya en el folletín, subsisten en la 1ra. edición y originarán la advertencia que el tomito muestra al final del texto. Pero aquella errata salvada por Sarmiento no es atendida en las ediciones 2da., 3ra. y 4ta. Persiste en ellas "39 mil pesos". La edición de las obras completas (T. VII) que, como veremos, desatiende el mayor número de cambios introducidos por Sarmiento, nos da una cifra nueva: "59 mil pesos" (p. 170, 1.23). Palcos, en la edición citada, corrige definitivamente.

Pero no todos son errores en la modesta página de *El Progreso*. No faltan a partir de la primera, aunque no este caso, ultracorrecciones que engañaron al mismo Palcos. En el folletín (Cap. IX, Barranca-Yaco, 2da. columna) y en párrafo que empieza "Las conquista de Facundo abian tomado...", leemos: "El nombre de Facundo llenaba el vacío qe las leyes, la libertad i el espíritu de la ciudad abían dejado, i los caudillos de provincia...".

La edición primera repite el texto. También en la 2da. (p. 236). La edición de 1868 (3ra.) y la 4ta. (que es reproducción casi textual de la última) introducen una variante que afecta al recto sentido de la frase, compuesta ahora con la suma de palabras nuevas y diferente puntuación. Leemos:" El nombre de Facundo llenaba el vacío de las leyes; la libertad i el espíritu de ciudad habían dejado de existir; i los caudillos de provincia..." (3ra. y 4ta. ed. 152).

La edición de la Universidad de La Plata (1938) reproduce el texto de la 3ra. y 4ta. ediciones. Idéntica es la frase en T. VII (p. 168). Moglia, en edición Peuser (1955) restituye a la frase la forma original. (c. XIII, p. 177).

LA PRIMERA EDICIÓN: 1845

El pequeño volumen, en 16º, tiene 324 páginas. La pieza 20.784 de la Biblioteca Nacional, que consulto, tiene una dedicatoria de Sarmiento a Florencio Varela, quien en ese mismo año entregaba, en folletín a *El Nacional* de Montevideo, los primeros capítulos del *Facundo*. Comenzó en el número 2,041 del 3 de octubre de 1845 y quedó interrumpido el 6 le febrero de 1846. Un anuncio del 4 de aquel mes se refiere a él: "Ayer —dice— principiamos a insertar en el folletín —como lo había prometido *El Nacional*— la vida del general Quiroga. Este escrito pertenece a un género de estudios de que está menesterosa la prensa americana". Después, el 6 de octubre, el mismo diario, previendo posibles controversias, declara que "no aceptamos ni repudiamos los pensamientos ni los hechos de este escrito..." (ed. Palcos, p. 470). Este folletín aparece bajo el título general de "Estudios americanos". Pero veamos ya la primera edición. En la portada se lee: "CIVILIZACIÓN I BARBARIE / Vida de / Juan Facundo Qiroga / I aspecto fisico, costumbres i abitos de la REPÚBLICA ARGENTINA / on ne tue point les ideés, Fortoul / a los ombres se degüella: a las ideas no. / por / Domingo F. Sarmiento / miembro de la Universidad de Chile i Director de la Escuela Normal / Santiago / Imprenta del Progreso / 1845". Una advertencia del autor en la primera página procura la justificación de errores dentro de un trabajo "echo de prisa, lejos del teatro de los acontecimientos". Nos informa sobre las fuentes; el libro se ha escrito "consultando un testigo ocular sobre un punto, registrando manuscritos formados a la ligera o apelando a las propias reminiscencias". Esta nota queda suprimida en ediciones sucesivas hasta la 4ta. (1874). La edición de O. C. también la incluye. El crítico de las notas de Alsina escribe, pues, erróneamente: "El editor introduce una página de advertencia (se refiere al t. VII) que no existe en la edición de 1845 de Chile ni en la de 1868 de N. York, ni en la de París de 1874. Aquella página está sin embargo datada en 1845". *(Revista de Derecho, Historia y Letras,* Buenos Aires, 1901, año IV, T. X).

En la página siguiente, bajo el epígrafe de Fortoul hallamos las palabras que explican cómo "desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos i golpes..." escribió al pasar por los baños de Zonda

la frase predilecta y qué significado profundo debía alcanzar en su vida futura. La invocación a Facundo se coloca en página 5, bajo el título Juan Facundo Qiroga. Y a la derecha el epígrafe de Villemain: "Je demande...", que traduce una muy caprichosa concepción de la historia, acorde con el tono combativo y "l'amour de la liberté" del polémico Sarmiento. El texto, ofrece una particularidad en la paginación: entre las que llevan número 242-243 se colocó una página sin folio. Se mantiene la distribución en partes: la 1ra. (Aspecto físico de la República Argentina, i caracteres, etc.), se distribuye en cuatro capítulos a partir de la página 19. La 2da. parte (Vida de Juan Facundo Qiroga) consta de 11 capítulos. La palabra "Finis" en el centro de una viñeta alegórica, cierra la última página. Sarmiento, sin disimular la irritación que le produce el cúmulo de errores que comprueba, coloca al final una "Fe de erratas" precedida por estas palabras: "La multitud de errores tipográficos de qe por circunstancias inevitables a salido plagada esta edición ace embarazosa la formacion de una fe de erratas exacta. Se an anotado por tanto solo aquellas faltas qe adulteran el sentido i qe la sagacidad del lector no podria rectificar". Y en cuanto a los errores de fondo, la observación prometía salvarlos ya libre de preocupaciones "qe an precipitado la redacción de esta obrita... apoyándola en numerosos documentos oficiales". El número de errores salvados y la calidad de las faltas dicen por sí mismos del descuido tipográfico con que la obra fue impresa. Así leemos "materiales" por "matorrales" (p. 51, 1.17); "Virreino", por "Virreinato" (p. 139, 1.27); "faistórica" por "faz istórica" (p. 123, 1.20); "colcarse" por Balcarce; "Emprende audaza" por "emprendedora" (p. 135, 1.27?); "del orro a la gara" (sic) por "del zorro a la garza?" (p. 201, 1.6).

El lenguaje de Sarmiento registra aspectos curiosos. Algunos pequeños pasajes ilustrarán, sin más, sobre la ortografía de este momento chileno que suprime la "h" muda, la "y", los acentos agudos y hasta los graves ("aria" por "haría"), la "u" después de "q" (qe, qienes) y reemplaza la "g" fuerte por "j" y la "v" por la "b" ('belluda'). Leemos: "Yo qe ago profesion oi de la enseñanza primaria, qe e estudiado la materia" (c. IV, p. 63); o "...porqe ace onor a Qiroga..." (II, 413); o "Qé mella aria la revolucion de 1810?..." (III, 2da. parte, p. 129).

La segunda edición: 1851

Se imprime también en Santiago de Chile. El año anterior ha publicado Sarmiento su *Arjirópolis* y en la portada reemplaza su nombre po

el del libro que ha hecho crecer su fama de escritor. La portada reza: "VIDA DE FACUNDO QIROGA / I aspecto fisico, costumbres y hábitos de la República Argentina / seguido de / Apuntes Biográficos / sobre el jeneral FRAI FELIZ ALDAO / por / El Autor de Arjirópolis / Sefunda edición / seguida de un exámen critico traducido de la Revista de Ambos Mundos / Santiago / Imprenta de Julio Belín i Compañia / 1851".

Las 304 páginas se distribuyen ahora en 13 capítulos sin división en partes. Sorprende de inmediato la amputación de los dos últimos capítulos y la "Introducción". Por error se enumeran los capítulos de I a XIV; falta la asignación del capítulo VI y así el que lleva como título "La Rioja" (II de 2da. parte en 1ra. edición) se coloca bajo el número VII.

Las circunstancias políticas han variado. Sarmiento se anticipa a la caída de Rosas y procura suavizar el áspero tono de panfleto con que tradujo su afán bélico en 1845. Además ha influído fuertemente la lectura cuidadosa que su amigo el Dr. Alsina viene haciendo desde años atrás, lectura que dio el fruto de 51 notas abundantes, prolijas y severas. La carta-prólogo con que dedica el libro a su amigo es de mucho interés. Insiste Sarmiento aquí sobre la inspiración espontánea que originó la obra y sobre "los muchos lunares que afeaban la primera edición". En cuanto a sus notas le advierte que las "ha usado con parsimonia... guardando las mas substanciales para tiempos mejores i mas meditados trabajos, temeroso de que por retocar obra tan informe, desapareciese su fisonomia primitiva i la lozana i voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepcion". Explica la supresión de los dos capítulos finales "ociosos hoi recordando una indicación de Vd. en 1846 en Montevideo en que me insinuaba que el libro estaba terminado con la muerte de Qiroga". En cuanto a la Introducción dice que la ha considerado "inútil". Tal vez debió decir "inoportuna".

LAS NOTAS DE ALSINA

Llegaron manuscritas a Sarmiento. Así las utilizó él. Augusto Belin Sarmiento, nieto del prócer, las entregó para su publicación a la *Revista de Derecho, Historia y Letras*. (Véase Año IV, 1901, t. X y XI). El crítico que las da a conocer afirma haberlas confrontado con las ediciones de 1845, 1868 y 1874 a fin de consignar la atención que Sarmiento les prestó. La tarea resulta en gran parte ineficaz porque, como también observó Palcos, no tuvo en cuenta la edición de 1851, que es donde precisamente se consigna el mayor número de ellas. Al estudiar las ediciones sucesivas se verá esto con más claridad.

Las notas de Alsina apuntan particularmente a los hechos históricos. La faz literaria sólo es señalada como perjudicial. Así observa a Sarmiento en la nota 2: "creo entrever un defecto general; el de la exageración". Y añade: ..."tiene mucha poesía, sino en las ideas, al menos en los modos de locución". Estas notas retratan al unitario rivadaviano que era Alsina, pero también al hombre de agudo poder de observación, sagaz, atento y de lúcida memoria.

Del balance surge que Sarmiento atendió a no más de la mitad de estas observaciones que sumaban 51. Señalemos de paso que algunas (Nos. 17, 28, 38, 40 y 48) son acotaciones o formas de asentimiento como cuando Alsina responde "Esto es cierto" a las palabras "Me ha batido en regla" (nota 40). Otras veces (nota 17a) Alsina, que parece había negado la batalla de La Tablada, vio cómo se aludía a él en las palabras de la página 149 (1ra. edición): "Un unitario no cree en el triunfo". Alsina contesta sobriamente: "Al menos cuanto a lo pasado de 1831 a 1841, esto es ciertísimo por lo que he observado en otros y en mí mismo. Después creo haber curado de esa manía y estar en guardia contra su repetición". Estas notas beneficiaron al *Facundo* en la medida en que fueron atendidas. Y el libro, una vez reintegrados la Introducción y los dos capítulos finales (recién en la edición subsiguiente de 1874) mostró que había ganado en sobriedad y verosimilitud sin que sufriera "la voluntariosa audacia" de que hablaba Sarmiento. Entre las no atendidas quedan observaciones válidas y muy interesantes. Así la que se refiere a los tipos pampeanos. "Vd —escribe Alsina— hace de esos caracteres excepcionales, una especie de *clase* y esto es lo que creo no es exacto". (nota 2).

Señalo algunos excesos que Alsina rechaza. Sarmiento escribe refiriéndose a Córdoba: "La Universidad es un claustro en que todos llevan zotanas i manteos" (1ra., p. 137). Alsina protesta: él no ha visto jamás sotanas ni manteos". Y Sarmiento corrige: "Los colegios son claustros..." (2da., 138). En la pág. 67 de la 1ra. edición, decía: "Eran otros tantos *bandidos* comandantes". La 2da. elimina "bandidos" (2da., 62). También con referencia a Córdoba escribía Sarmiento en la edición de 1845: "...cúpulas i torres de los muchos templos". Alsina afirma, siempre fríamente objetivo, que él no ha visto más que siete. Sarmiento acepta y suprime el párrafo. (1a., 128; 2da., 139). Siempre en defensa de Córdoba, como después en favor de Buenos Aires, Alsina protesta cuando lee: "(Córdoba) ...que no ha tomado parte en la revolución...". Sarmiento elimina la frase ofensiva. (1ra. 1130; 2da., 141).

Buenos Aires ha sido objeto de violentas inculpaciones. Alsina asu-

me su defensa cuando Sarmiento pone a Robespierre y La Convención como modelos revolucionarios. "Jamás —replica Alsina— un pueblo hizo una revolución tan grande con menos violencia". Y Sarmiento tacha "Robespierre y la Convención, los modelos" (1ra., 131; 2da., 142).

Desde el folletín de *El Progreso* el lector lee aquello de "Facundo... aunque enemigo de la Presidencia...". Alsina lo insta a corregir. Y las ediciones sucesivas reemplazan "Presidencia" por "unitarios", con más propiedad. El párrafo queda así mal construído (véase 1ra., 164; 2da., 184)., como observa Palcos, pero se ha ganado en precisión. Hay párrafos enteros eliminados de la 1ra. edición. Así el que empieza: "Al gran pueblo argentino, Salud!" Alsina le ha hecho notar un error de cronología que Sarmiento salva suprimiendo el trozo. (1ra., 134; 2da., 146). Pero lo testado vuelve a la edición del t. VII (p. 100, l.15 y sig.). A raíz de la nota 42, Sarmiento reconstruye lo referente a los sucesos de Río IV y Río V, que la primera edición trae en pág. 197-98 y la segunda en 226-27. Raúl Moglia observa (nota a p. 151, l.17 ed. Peuser, 1955) que Sarmiento "no dice que la acción de Río V sea anterior a la de Río IV". Una anécdota vinculada a Facundo en Buenos Aires sufre cambios motivados por la nota 47 de Alsina. (Cfr. 1ra. edición —hoja sin numerar— párrafo que empieza en "La policía persigue a un bandido..." con el correspondiente en ed. 2a., p. 286). Y hay además otros muchos cambios motivados por las notas Nº 43 (1a., 199; 2da., 227); 46 (1a., 239; 2da., 177-8); 49 (1a., 244; 2da., 288). Alsina consigna al final: "He omitido... varias pequeñeces, pues sería de nunca acabar..." con lo cual nos deja entrever que el libro contenía a su juicio, mucho más para revisar. Sarmiento, por su parte, transmite en una nota, que agrega al final del capítulo VIII —Sociabilidad— La Rioja (p. 156), su gratitud al crítico severo: "He debido —escribe— a la amistosa franqueza del Dr. Alsina, rectificaciones sobre este i varios puntos que en honor suyo i como atenuación, someto al exámen del lector, dando así la reparación posible, sin destruir el espíritu del testo original". Se refiere aquí en particular a la pintura de Córdoba y de inmediato reproduce en su casi totalidad la nota 2 de Alsina ya citada, que incide sobre aquel "defecto capital"; el de la exageración.

Al margen de las modificaciones suscitadas por Alsina, Sarmiento revisó y corrigió por sí mismo, muchos pasajes cumpliendo así con aquella vieja esperanza expresada en la "Advertencia" de la primera edición. Muchas notas (apoyadas algunas en reflexiones de Alsina (como la de nº 30 citada en p. 143) aclaran conceptos o amplían una idea. Como su-

prime parte del texto en páginas 83-86 de la primera edición agrega una nota (2da., ed., 84) que se refiere a la escuela de San Juan: "Detalles sobre el sistema... se encuentra en Educación Popular". (véase p. 47 de 3ra. y 4ta. ediciones). A completar referencias históricas tienden otras notas como la que amplió la de p. 106 (2da. edición). Pero el mayor número busca atemperar los ataques contra Rosas, Buenos Aires, el Clero, Rivadavia o los unitarios. Veamos:

> Estoy seguro de que el alma de cada unitario degollado por Rosas a abandonado el cuerpo desdeñando al verdugo qe lo asesina i aun sin creer qe la cosa a sucedido" (2da., 149 elimina el párrafo de 1a., 137). Otro: a continuación de "sicarios" (1a., 217, 18): "Mañana saldrán por las calles, gritarán Viva la Federación! en todas las esquinas; mueran los salvajes unitarios! Después entraran en las casas de (aqí viene la lista) i los degollaran. Les cortaran la cabeza i las apilaran en el mercado; los carros de la policia an recibido orden de recojer los cadaveres i seguir la procesion por toda la ciudad. No descuide acer gritar en todas las esqinas, etc." En Europa no saben nada con respecto al orden minucioso qe. puede poner en la administracion un jenio prolijo, qe no descuida nada, qe todo lo prevee, qe todo lo advierte!

Trozo de franca entonación patética, hace ganar una vez suprimido, calidad estética al párrafo con que cierra el capítulo XII (2da., 250). Y véase el siguiente no menos cargado de énfasis dramático:

> ...La madre de d. Juan Manuel Rosas se a echo servir de rodillas por sus criados asta sus últimos dias; nunca se presentó en su presencia sirviente alguno de pie derecho: ai teneis la educacion del ijo, ai toda la istoria de su gobierno.

Estas líneas se hallaban en la 1a. edición (p. 230) y no aparecen en la 2a. (265). Otro caso de supresión es el que se descubre comparando el pasaje que empieza en 2da., 254, en las palabras "La consternación..." con el de 1ra., p. 221: "...por qe el ENVIADO DE DIOS..." hasta presbítero Colombres. Estos y otros momentos (cfr. 1ra. y 2da. ,p. 155, 213, 214 y 215 con 171, 245, 246 y 247 respectivamente) que mostraban una idéntica exacerbación melodramática en las acometidas contra Rosas o Quiroga, quedaron fuera de las ediciones sucesivas hasta la de 1874 inclusive. Como veremos, la del T. VII de O. C. restituye al texto muchos de estos trozos cercenados.

Otras enmiendas, procuran un mayor ajuste designativo: "criminales *vulgares*" pierde el adjetivo (1ra., 98; 2a., 99); "momento grande y *espec-*

table pasa a "momento grande y *digno*" (1ra., 114; 2a., 113); "Facundo asta aqí es como todos, como Rosas", se convierte en "Facundo hasta aqi es como Rosas" (1a., 121; 2a., 130). La siguiente denota una sutil distinción de matices que podían afectar al elevado concepto en que deseaba mantener al general Paz. "Poco esfuerzo de penetración costó al jeneral Paz..." se lee como "Poco esfuerzo de penetración costó al jeneral Paz" (1a., 191; 2a., 18); "Porque el mineral de Uspallata es un cadaver" (1a., 204) desaparece de la página 234 en la 2da.; "bandidos de la campaña" (1a., 209) pasa a ser "jefes de la campaña" (2a., 241); el "levántate, vengo a matarte" (1a., 211) pasa a 2da. como: "Levántate!" (p. 243). Aunque con apariencia de significar todo lo contrario para el lector desprevenido, la palabra "vomitivo" (1ra., 259) se convierte en "elixir" (2da., p. 302); "siete millones de moreras" (1ra., p. 205) se modera en "algunos millones de moreras" (2da., 235) como "diez mil estancias" (1ra., 55), queda en "mil estancias" (2da., 47), por la nota 2 de Alsina.

En la imposibilidad de agrupar sin fatiga todas las modificaciones introducidas en la 2da. edición, remito al lector al *Facundo* ya citado, que anotó con muy pequeños errores u omisiones Alberto Palcos (edición de la Universidad de La Plata, 1938) y al trabajo, no menos feliz en sutiles hallazgos, de Raúl Moglia. Ellos han servido de guía para la confrontación que he efectuado, de las cuatro primeras ediciones en castellano y la menos fiel de las *Obras Completas* (1889).

En esta edición de 1851 el idioma de Sarmiento registra algunas variantes que lo acercan al castellano usual. Algunas formas: "vihuela" (2da., 35), por "viuela" (1ra., 46); "huertos" (2da., 39) por "uertos" (1ra., 48), "ácia" se convierte en 'hácia"; formas como 'qe" y "qeda" recuperan la "u' intermedia.

Por último, como ejemplo tanto de lenguaje como de modificaciones que no aciertan a mejorar el texto sino más bien a aumentar la confusión de la frase, véanse los dos trozos siguientes que corresponden a un mismo pasaje:

1ra., pág. 173:

> Estas enormes masas de jinetes qe van a revolcarse sobre los ochocientos veteranos, tienen qe volver atras a cada minuto i volver a cargar para ser rechazados de nuevo. En vano la terrible lanza de Qiroga ace la retaguardia de los suyos tanto estrago como el cañon: la espada de Ituzaingo acen al frente. Inutil! Son las olas de una mar embravecida qe vienen a estrellarse en vano contra la inmovil i áspera roca.

2da., pág. 195:

> Aquellas enormes masas de jinetes que van a revolcarse sobre los ochocientos veteranos tiene qe volver atras a cada minuto i volver a cargar para ser rechazados de nuevo. En vano la terrible lanza de Qiroga hace en la retaguardia de los suyos tanto estrago como el cañon i la lanza de Ituzaingo hacen al frente. Inutil! En vano remolinean los caballos al frente de las bayonetas i en la boca de los cañones. Inutil! Son las olas de una mar embravecida que vienen a estrellarse contra la inmovil i áspera roca.

TERCERA EDICIÓN: 1868

En la portada se lee: "FACUNDO / CIVILIZACIÓN I BARBARIE / EN / LAS PAMPAS ARJENTINAS / por / DOMINGO F. SARMIENTO / Cuarta edición en castellano / Nueva York: / D. Appleton y Compañía / 90, 92 y 94 Grand Street / 1868.

Se trata, a pesar de lo indicado en la portada, de la 3ra. edición en castellano. Sarmiento se halla en los Estados Unidos como ministro enviado por el gobierno argentino. La ordenación en capítulos sigue, lo mismo que el texto, la 2da. edición con algunas variantes que enseguida veremos. Igual que en el libro de 1851 faltan en éste la *Introducción* y los dos capítulos finales. "La causa es adivinable —escribe Palcos—. La edición aparece el año de las elecciones presidenciales en la Argentina, como medio de prestigiar la candidatura del autor, apoyada por el Partido Autonomista, cuyo jefe, Adolfo Alsina integra el binomio triunfante'. El partido de referencia apoya en Sarmiento las ideas que se oponen a la capitalización de Buenos Aires, y es precisamente en las partes suprimidas del libro donde "defiende —continúa Palcos— la tesis de que Buenos Aires es la única capital posible del país. (Ed. cit. prólogo p. XIX-XX). No se incluye tampoco la carta-prólogo al Dr. Alsina que apareció en la 2da. ni las notas de Sarmiento que en la edición de 1851 hacían referencia o transcribían observaciones del celoso lector. Subsisten sin embargo los cambios introducidos en la composición de la anterior. El material del volumen se distribuye como sigue: a) Prefacio de la traducción inglesa, escrito por Mrs. Mann. [véase "Traducciones"]; b) Cuerpo de la obra: "Civilización i Barbarie". Cap. I a XIV; c) Apéndice: documentos de Quiroga; d) Aldao; e) El Chaco.

Algunas diferencias formales se deben a la corrección de pruebas, que según el mismo Sarmiento ,realizó a su pedido el gramático cubano Mantilla "hallando poco que corregir de las anteriores, llamándole la atención la ocurrencia (sic) frecuente de locuciones anticuadas pero castizas que

atribuía a muchas lecturas de autores castellanos antiguos". (Carta al prof. D. Matías Calandrelli, en O. C., T. VII, p. IV).

Don Luis Montt, a cuyo cargo estuvo la edición de 1889, puso una nota al pie de esta carta en la que afirma, a propósito de lo aseverado por Sarmiento: "Es decir, corrigió las pruebas ("edición" escribía Sarmiento) de la edición de 1868 pues al hacer esta reimpresión i comparar esa edición con la de 1845 no hemos encontrado otras diferencias que las que resultan de la mejor corrección de pruebas. *El Editor*". Esta ingenua apreciación confundió aún al editor de las notas de Alsina (véase p. 171 en t. y rev. cit.), que puntualiza también otras variantes ortográficas, olvidando lo fundamental: esas notas de la 2da. edición que él mismo publica por primera vez y comenta con relativa amplitud aunque descuidadamente. La confusión persiste en las ediciones posteriores que toman el comentario de Montt al pie de la letra. Palcos deploraría después, que un juicio tan inexacto se halle en la edición de las obras completas y haya "merecido plena fe a cuantos lo reprodujeron posteriormente" *(Facundo,* ed. cit., nota a pág. 455). La irritación del crítico es todavía mayor cuando a esas palabras y al texto del T. VII se refiere en su libro *Facundo, rasgos de Sarmiento,* cuya primera edición es de 1934 [véase *op. cit.,* Leviatán, 1945, pág. 87].

Como arriba se indica, a este *Facundo* de 1868 se agrega la biografía de Aldao (1ra. edición, sin portada ni descripción, aparecida en 1845 y compuesta con el folletín de *El Progreso)* y la de Peñaloza *(El Chacho,* último caudillo de la Montonera de Los Llanos, episodio de 1863), recién termianda en los Estados Unidos, donde se halla. Palcos atribuye, con buen criterio, un fudamento político a esa inclusión última. El librito se proponía —dice— "elogiar las virtudes de un gobierno fuerte y anticaudillista, que era lo que el país, a la sazón, andaba necesitando". *(Ibíd.,* pág. 94).

Como al quitarle los dos últimos capítulos el libro podía parecer inacabado, Sarmiento agregó bajo el último capítulo de "Barranca Yaco" (c. XIII y final) el trozo que comienza: "El gobernador de Buenos Aires, etc...." y termina en "...instigador de los asesinos" con que se cierra la obra en esta edición.

Observemos algunos cambios de forma no siempre felices. En 1ra. y 2da. edición se leía: "...si bien se hacía intolerable". En la 3a. y 4ta. (p. 69) dice: "...si bien *su recaudación* se hacía intolerable". Esta edición agrega lo subrayado en el trozo siguiente: "La fe os salvará i en vos *confía* la civilización", que falta en las anteriores (1ra., p. 175; 2da., p. 198), por más que, como afirma Palcos (nota 81 bis), "el pensamiento

se enturbie manifiestamente". El párrafo que en la 1ra. edición comenzaba: "Estas enormes masas, etc.," se construye de nuevo con mayor claridad, en la 2da. (p. 195); pero en la de 1868 (p. 108) registra errores que repite la de 1874 (p. 108). La versión de Palcos devuelve al párrafo su construcción correcta, según la de 1851. Igual la de Moglia (IX, 131). Otros cambios que atañen a la corrección sintáctica o designativa de personas y lugares, se hallan recogidas por este último en "Variantes de ediciones" (Ed. Peuser, 1952).

CUARTA EDICIÓN: 1874 (EN CASTELLANO)

Las circunstancias en que se da esta edición están definidas en una carta que Sarmiento dirigió a su nieto, Augusto Belín Sarmiento, que se hallaba entonces en París, poco antes de terminar su presidencia. "Interesa mucho a mi política —le dice muy confidencialmente en marzo de aquel año— y convendrá más al editor de la 4ta. edición de *Civilización y Barbarie,* que los ejemplares lleguen aquí antes de terminado mi gobierno. Para ello —continúa— no debe perderse tiempo, empezando a componer la introducción y dos capítulos finales de la 1ra. edición sobre el formato de la 3ra. y la Vida de Aldao y Carta a Alsina de la 2da. con los demás accesorios de la edición francesa e inglesa que juzguen convenientes". La carta —"muy reservada" según el mismo Sarmiento— contiene conceptos interesantes de autocrítica sobre el libro al que llama "especie de poema, panfleto, historia". En la nueva edición constituirá "un libro voluminoso y casi nuevo —escribe— porque nadie ha leído todos esos documentos reunidos".

Se lee en la cubierta: "FACUNDO / o / CIVILIZACIÓN i BARBARIE / EN LAS PAMPAS ARGENTINAS / por / DOMINGO F. SARMIENTO / Cuarta edición en Castellano / París / Librería Hachette y Cía. / 79 Boulevard Saint German 79 / 1874".

Restablecida la Introducción, vuelven también la carta a Valentín Alsina y los dos capítulos finales. El texto, diagramación y distribución en capítulos responden a la 3ra. edición. Falta entre páginas 48 y 49 el grabado de Quiroga que la 2da. incluía. La única ilustración es un excelente dibujo a pluma del propio Sarmiento, realizado por L. Massard. Las 370 páginas del texto se distribuyen en 15 capítulos. Por error el capítulo IX se lo designa como XI. No obstante la corrección de orden tipográfico, registra avances con respecto a la edición anterior. Persiste sin embargo algún trozo obscuro como el que cierra el capítulo VI (La Rioja):

> En esos llanos donde ahora veinte años pacían tantos millares de rebaños vaga tranquilo el tigre que ha reconquistado su dominio, algunas familias de pordioseros recogen algarrobo para mantenerse (c.c.p. 74).

Las ediciones de Palcos y Moglia (p. 119 y p. 95 resp.), vuelven al texto de 1851 que a su vez modificaba la versión primitiva de 1845, suprimiendo después de "dominio ("dominios" en 1ra.), lo siguiente: "El Chacho es el hombre más distinguido que posee La Rioja i oi acepta del gobierno de San Juan la Comandancia de un escuadrón para vivir" (p. 122, ed. cit.). La otrografía desconoce aún la "y" conjunción o consonante pero la "h" muda se ha restituido desde la edición anterior. Leemos: "...i es lei de la humanidad" (Intr. XXV, 1.28). La acentuación sigue siendo caprichosa *ántes, educacion, apénas, leido, creido, pais.* La "g" fuerte no se emplea: "frájil", "jeneral", "orijen".

Lo observado acerca de la página 108 de la edición anterior es válido también para ésta. El párrafo que comienza "El gobierno de Buenos Aires...", agregado ya al capítulo XIII en la anterior al amputársele al libro los dos últimos capítulos, permanece en ésta no obstante habérsele reintegrado de acuerdo a la 1ra.

Esta de 1874 es la última edición tirada en vida de Sarmiento.

QUINTA EDICIÓN: 1888-1889

Casi desconocida, tiene el interés de ser la primera impresión ríoplatense del *Facundo.* Concebida con sentido de difusión popular por don José Battle y Ordóñez en Montevideo, formó parte de un interrumpido plan cuyo primer tomo fue una antología de poetas. Los tres siguientes integraron el *Facundo* y allí se quebró el sano propósito editorialista de Battle y Ordóñez, que quiso realizar, quince años antes que *La Nación* de Buenos Aires, el ideal de una biblioteca popular para los lectores del Río de la Plata. En un artículo de *El Día* de Montevideo (1º de junio de 1903) se recuerda aquel intento en relación con el más fructífero del diario argentino.

Es curiosa la cubierta: sobre un fondo que dibuja la bahía de Montevideo y el teatro Solís, se destaca una alegoría de la ciencia; al centro y debajo de "Biblioteca Latino-Americana / colección de los mejores autores / T. II, / el título y autor. El primer tomito es de 1888, pero los dos siguientes salen en 1889. Muchos descuidos tipográficos afean la

edición, que parece seguir la de 1874. El texto está distribuido en 15 capítulos: T. 1ro., de I a IV; 2do., IV (cont.) a XI; 3ro., XI a XV. La ortografía responde en general a la de ediciones anteriores: "qe" por "que"; "estremidad" por "extremidad"; "enjendra" por "engendra".

SEXTA EDICIÓN: 1889 (EN *Obras Completas,* T. VII)

Por ley nacional de 1884, que firmaron Julio A. Roca, Presidente, y Eduardo Wilde, Ministro, se editaron los escritos de Sarmiento a partir de 1887. El T. VII incluye el *Facundo;* la edición se puso al cuidado, como queda dicho, de don Luis Montt. El contenido se distribuye como sigle: a) Carta al profesor D. Matías Calandrelli; b) Advertencia del autor (tomada de la ed. de 1845); c) "On ne tue point les idees"; d) Introducción a la edición de 1845; e) Carta-Prólogo de la edición de 1851 (A V. Alsina); f) Texto: 3 partes divididas en capítulos; g) El jeneral Fray Felix Aldao; h) El Chacho.

Ya se ha visto el justo menosprecio en que tuvo Alberto Palcos esta edición. Puntualicemos algunos aspectos: El texto vuelve en general a la edición de 1845. De la confrontación que según el editor, se ha cumplido con la edición de 1868, no ha resultado una depuración conforme a la realizada ya en el texto de 1851 por el mismo Sarmiento a raíz de las notas de Alsina; éstas aparecen desatendidas en el mayor número. Ya vimos que el editor "no ha encontrado otra diferencia (entre la edición de 1845 y la de 1868) que la que resulta de la mejor corrección de pruebas". El editor no desconocía la de 1874: al pie de la página 16 leemos: "Ambos capítulos (se refiere a los dos últimos) los reproducimos en esta edición, así como lo fueron en la de París de 1874.—El Editor". Lo atendido esencialmente puede concretarse a la eliminación de algunos trozos que desaparecen desde la edición de 1851:

1ra. ed., p. 217-218, T. VII, p. 156 (después de "sicarios"): "Mañana saldrán por las calles, etc., ..." (eliminado desde 2da. ed. en adelante).

1ra. ed., p. 221, T. VII, p. 159 (después de "presbítero Colombres"): "...por qe el enviado de Dios no olvida nunca a sus servidores, etc., ..." (eliminado desde la 2da. en adelante).

En cambio se restituyen al texto párrafos enteros susprimidos por Sarmiento; así:

1ra. ed., p. 213, T. VII, p. 153 (después de "dormitar un poco"): "El que lea esto, etc. ..." (falta desde 2da. edición).

1ra. ed., p. 247, T. VII, p. 154, 55 (después de "omitido"): "Os parece esto mucha degradación?" (falta desde 2da. a 4ta. ediciones).

Descontados los errores tipográficos, que son muchos (algunos en los epígrafes, arrastrados desde la 1ra. edición pero salvados en la 3ra. y 4ta.), quedan numerosos lunares de construcción, de vocabulario y de puntuación. Uno de estos últimos cambia por completo el sentido de la frase afectada: la palabra "Montiel" (1ra. ed. "Maciel", subsanada en fe de erratas) colocada entre comas (T. VII, p. 128) pasa a ser de topónimo, un nombre de gaucho (p.c.1.13): "...i porque el gaucho, Montiel, no se atreve...". Las moreras vuelven a ser siete millones en esta edición (p. 148, 1., 1a.); los "jefes de campaña" regresan a "bandidos de campaña" (p. 151, 1.2); los famosos 93 mil pesos, se convierten, como ya vimos, en "59 mil pesos" (p. 170, 1.23); en el párrafo que empieza en "De la acción de Chacón..." se agrega a la expresión "beberle la sangre" las palabras "como un salvaje" (p.c.1.24), por primera vez. La lectura de 1 cap. III (1ª parte) Sociabilidad-Córdoba-Buenos Aires) nos dará por fin la impresión cabal, confrontándolo con el correspondiente de ediciones que siguieron a la 2da., del criterio que dominó en D. Luis Montt al cotejar las versiones que tuvo a su alcance. Retornan a estas páginas todas las supresiones y errores salvados que Sarmiento impuso al texto por virtud de las notas de Alsina o de propia inspiración.

OTRAS EDICIONES EN CASTELLANO:

Sólo se hace referencia aquí a algunas de ellas, curiosas o importantes:

1889. Civilización y Barbarie-Vidas de Quiroga, Aldao i El Chacho / Buenos Aires / F. Lajouane". Se trata de un volumen idéntico al del t. VII de las *Obras Completas,* en cuanto al texto. La presentación tipográfica supera la de aquélla. Tiene frente a la portada un dibujo de Sarmiento hecho por Desmodry en 1854. Son 74 páginas e índice.

1903. *La Nación* empieza a publicar en su "Biblioteca", el *Facundo,* del que saldrán, con ligeras diferencias de paginación, tres ediciones

más en 1906, 1909 y 1917. Llevan un prólogo sin firma y siguen en defectos y virtudes, la edición del T. VII.

1915. A las ediciones argentinas se sumó en este año la de José Ingenieros para "La Cultura Argentina", con prólogo de Joaquín V. González.

1916. La preparó Ricardo Rojas para la "Biblioteca Argentina", que dirigía. Desdichadamente Rojas ignoró el problema que planteaban las diversas ediciones hasta la de 1874. En la nota que puso al pie de la página 11, se lee: "...me ha parecido que en este caso debía seguir el texto de las obras completas, que es el de la edición príncipe con la única variante de la ortografía que Sarmiento aceptó en vida..." Rojas, pues, acepta como bueno el criterio de D. Luis Montt y la palabra de D.A. Belin Sarmiento a la que aquí se refiere. Como la edición del T. VII, el texto aparece dividido en tres partes, de cuatro, nueve y dos capítulos, respectivamente. En un apéndice agrega R. Rojas la carta al profesor Calandrelli, la advertencia del autor y la Introducción. Importa señalar, que aceptado este criterio de edición, el estudio que lo prologa es uno de los más bellos y precisos que la obra ha merecido.

Las ediciones del *Facundo* anteriores a 1938 fueron superadas, con ilimitado margen, por la que produjo Alberto Palcos para la Universidad de La Plata, en ese año. Una erudición especializada hasta ahondar en las motivaciones profundas de cada pasaje y cada cambio, lo mismo que en la acumulación de circunstancias históricas, sociales, políticas e íntimas, concurrieron a la total comprensión de la obra. Realizó con pulcritud extrema la confrontación de ediciones y anotó con igual prolijidad el resultado de ese esfuerzo. Agregó a su versión —que es la de 1874 aunque integrada con todos los aportes señalados— importantes documentos, como son las notas de Alsina, juicios de periódicos y revistas, prefacios y cartas, reproducciones facsimilares y un prólogo esclarecedor. Libros como *Facundo-rasgos de Sarmiento,* y otros del mismo Palcos, son el auxilio indispensable que facilita al estudioso el acceso a las reales fuentes del creador.

Otra versión admirable es la que dio Raúl Moglia en la cuidada edición de Peuser, en 1955. En "criterio de la edición" expuso Moglia las fuentes que utilizó y el concepto que ha seguido para la modernización de la ortografía y la acentuación, que en la edición de Palcos queda atenida al original de 1874. En "Apéndices" sumó al texto las variantes de ediciones y agregó notas de aguda crítica. Reprodujo, en fin, ilustraciones

preciosas, grabados, manuscritos, monedas, notas y piezas de mucho interés.

La "Biblioteca de Clásicos Argentinos", de Estrada, en su volumen II, publicó el *Facundo,* cuya 2da. edición consulto. Supera ésta a la primera, pues se apoya en las investigaciones que Palcos exhibe en la edición de la Universidad de La Plata. Inés Cárdenas de Monner Sans escribió un prólogo excelente que aclara la influencia de Fenimore Cooper sobre la exposición de los tipos pampeanos en Sarmiento. Delia S. Etcheverry, a quien pertenecen el texto y las notas, realizó una admirable labor para acercar al estudiante la comprensión del libro con notas históricas, geográficas y de léxico, en la más generosa amplitud informativa.

Recordemos, siquiera rápidamente, también por el esmero tipográfico y la penetración que emana de la nota preliminar de Pedro Henríquez Ureña, la edición Losada, Buenos Aires, 1938. Y por último el esfuerzo que prestigiara a una entidad de nobles fines: la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, que en 1935 entregó una lujosa edición, en gran formato y en el más pulcro cuidado tipográfico. Corregida por Palcos e ilustrada por Ángel Guido, redujo, con buen criterio, el material de las anteriores al texto y la introducción que precede la de 1845.

Las traducciones

En una carta a Mrs. Mann, escrita en Nueva York el 4 de octubre de 1865, Sarmiento trasmite a su gran amiga el placer con que acepta su propósito de traducir el *Facundo* al inglés y le recuerda que "sólo después que la Revista de Ambos Mundos lo anunció en Europa como una novedad y fue después traducido, se mostraron [en su país] maravillados de que fuese libro en efecto, eso mismo que por distracción habían leído". Se refiere también a la versión que A. Giraud realizó, "con notas como los escolistas de la edad media", para el editor Arthus Bertrand en 1853. Aquella traducción, en efecto, colmó de orgullo a Sarmiento y le abrió puertas a un interés nuevo en el público americano. Dividida en tres partes y sólo en 13 capítulos, pues se han eliminado en la edición de 1851, a la que se atiene, los dos últimos, incluye sin embargo la introducción, la carta a Alsina y las notas en el apéndice. También la ya conocida entonces biografía de Aldao, en un total de 343 páginas.

Una nueva versión francesa, de fina presentación, apareció en 1934. La realizó M. Bataillon para el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, con prefacio de Aníbal Ponce. Son 311 páginas agrupadas por capítulos en tres partes, según la edición de las *Obras Completas.* La

crítica a la citada edición puede aplicarse a ésta. Una confrontación ligera nos permite descubrir todas aquellas partes y trozos que Sarmiento dio por eliminados desde la 2da. edición. Por lo demás, la traducción es fiel y tipográficamente inobjetable.

La traducción inglesa de Mrs. Mann

Como hemos visto, la edición en castellano de 1868 se hizo en Nueva York mientras Sarmiento representaba al gobierno argentino en los Estados Unidos. Esa edición contiene ya el prólogo que Mrs. Mann escribió al trasladar la obra al inglés. A propósito de la 1ra. traducción francesa me referí a la carta de Sarmiento a su amiga. Allí le dice también: "¡Quien pueda traducirla sino quien mejor sabe sentir las ideas que ha querido expresar la introducción...!" Y continúa: "Sería este servicio muy importante para mí". Así encaró Mrs. Mann con seriedad obstinada y cálido afán comprensivo la tarea que abarcó al fin todo el libro y muchas otras páginas de Sarmiento, especialmente las que más le gustaban de "Recuerdos de Provincia". El libro incluyó pues el apéndice antológico de gran interés ("Biographical Sketch") y el Aldao en un grueso volumen de 396 páginas. En el notable prefacio escribió con palabras que implican una crítica justa: "Trataremos de dar estractos de éste [*Recuerdos de Provincia*], tan extensos como lo permita el reducido espacio de que disponemos, pues no pretendemos en esta breve compilación apropiarnos el título de biógrafos del coronel Sarmiento, *tarea que sus compatriotas mismos no se imponen...*" Toda la labor de Mrs. Mann trasmite la segura propiedad del espíritu que nutrió el libro, desde la introducción que la entusiasmaba. Cumplió magníficamente con las esperanzas de Sarmiento y sobre todo con lo que ella misma decía "del profundo interés que me inspiró la nación cuyas aspiraciones, más bien que su condición actual, él representa".

Otras traducciones

Hay, como se sabe, otras traducciones. Entre ellas, una italiana de Fontana de Philipps (primero en folletín de *La Patria Italiana*, en 1881). Otra alemana, que incluye sólo las partes descriptivas, y otra, al mismo idioma, de Hans von Fran Kerberg (Edición de Argentinischen Wochen und Tageblattes, 1911). Se hizo bajo el título de *Facundo Quiroga oder Zivilization und Barbarei*. Es un volumen de rústica presentación. Sigue a la del T. VII de las *Obras Completas* y suma a las deficiencias del origi-

nal las propias de una interpretación descuidada en la forma y en el espíritu, según opiniones que merecen entera fe.

Queda así historiada, aunque con inevitables saltos, la aventura editorial del *Facundo*. Fue la suya una azarosa trayectoria. Nació proscripto, y aún más que su autor, viajó de uno a otro rincón de América y de Europa develando su alma por años y años, antes de hallar oídos en la propia patria. Mrs. Mann tuvo razón y también Alberto Palcos, cuando ya superada la etapa trashumante, pudo afirmar en 1938:

> El libro empieza a estudiarse serena y prolijamente, como que es el más representativo de nuestra literatura, el que mejor encarna los dolores, las batallas y los anhelos de la patria y constituye algo así como la conciencia sufrida y lúcida de medio continente.[1]

GUILLERMO ARA,
Universidad de Buenos Aires.

[1] Deseo hacer justicia a mis auxiliares. Dos ediciones, la de Alberto Palcos y la de Raúl Moglia, guiaron mi investigación. Y dos bibliófilos de amplio espíritu y generosa voluntad, D. Miguel Lermon (a cuya modestia pido perdón por mencionarlo aquí) y D. Alberto Gowa, pusieron en mis manos las preciosas ediciones consultadas. A ellos, mi sincera gratitud.

Sarmiento

En homenaje a la memoria del autor de *El Profeta de la Pampa*

Sus enemigos, en el largo combate que duró cincuenta años, habíanlo llamado: salvaje, haragán, ranchero, sargento, caballo, chancleta, ignorante, embustero, plagiario, malnacido simulador, mentecato, ególatra, loco, criminal, cobarde, ladrón, mercenario, cínico, dulcamara, difamador, pandillero, hipócrita, villano, mariscal, ratero, bolsillos sucios, pérfido, traficante, patibulario, gallina, desleal, déspota, sanguinario, canalla, miserable, impío, egoísta, malvado, grosero, aleve, protervo, empecinado, ateo, rufián, corrompido, logrero, bribón de la peor especie, traidor a la patria, changa renga, sanjuanino canalla, cuyano, gaucho malo, hombre de cancha, aventurero, mal hijo, escritor de pega, borracho, falto de seso, animal, envenenador del primer marido de su mujer, y aun otros dicterios con que podríamos formar una antología de la infamia. Coro de la ruindad efímera en contraste con la verdad triunfante más allá de la muerte.—RICARDO ROJAS.

ERA Sarmiento un bárbaro que creía en la civilización. Nació en un repliegue escondidísimo al pie de los Andes, en 1811. A los veinte años no había visto el mar. Su mundo era el de una aldea medio blanca, medio india, retenida por las ataduras del pasado inmediato colonial. San Juan era de barro crudo, secado al sol. Las casas de adobe, los techos de tierra, las calles unas veces de lodo, otras de polvo. Los más aventureros eran arrieros que con las tropas de mulas repasaban los caminos de herradura de la cordillera vecina. Las gentes más sosegadas echaban raíces en el pueblo. Crecían secas y fuertes. Acababan dando la sombra que ofre-

ce el árbol de la muerte. En torno a las pocas casas del pueblo, entrepintándose con ellas, los solares. A veces una higuera, a veces un parral. Se cruzaban por la mitad de la calle —mejor que por las aceras desportilladas— burros, indios huarpes, españoles trasplantados dos siglos antes. Sombras. Almas. La independencia había ocurrido el mismo mes en que Sarmiento fue concebido. Cuando él nació era el año primero, ¿de qué? ¿De la república? No: de la ambición, de la esperanza de ser una nación, de acunar la libertad. Era el pueblo que después de tres siglos de noche de espera quería desembocar en una madrugada limpia. Un día se le enrostró a Sarmiento la circunstancia de haber nacido en un barrio de segunda de San Juan. No tanto. "He nacido —replicó él— en una provincia ignorante y atrasada, no como cree don Domingo Godoy en el barrio de San Pantaleón, sino en otro más oscuro todavía, llamado el Carrascal. He nacido de una familia que ha vivido largos años en una mediocridad muy vecina de la indigencia... Cada familia es un poema, ha dicho Lamartine, y el de la mía es triste, luminoso y útil, como aquellos faroles de papel de las aldeas, que con su apagada luz enseñan el camino a los que vagan por los campos..."

Sarmiento tenía cuatro años cuando su padre entró en los ejércitos libertadores. Era el padre un arriero, un peón, que desde la rusticidad de su pobreza decía: "Mi hijo irá a la escuela, será un hidalgo, jamás sus manos se ensuciarán removiendo la tierra con azada". Era lo que todos pensaban con su ilusión de la república. El padre soldado trepó la cordillera, peleó y regresó con la gloria de haber estado en la batalla de Chacabuco. ¡Qué hermoso fue el día de la llegada! Las relucientes cornetas amarillas. Los prisioneros godos. La gente agolpada en las calles para saludar a los vencedores. Sarmiento pasó ese día bajo un arco de triunfo formado para él por los caballos. "Estando cerrada la estrecha calle con caballos de escolta, comitiva y ciudadanos traídos por la novedad del caso, arremetí con lo encapillado, es decir: la camisita, mi único arreo, por debajo de las barrigas y los pescuezos de tanto caballo, hallando la cosa más natural del mundo, y con sólo agacharme un poco, en tránsito por debajo de aquella bóveda de barrigas y cabezas para llegar al Salón de Gobierno, plantarme en el centro hasta poder discernir a mi polvoroso y asoleado padre, y saltar sobre sus rodillas..."

Olían las calles a pólvora. El tambor mayor era un mocito chileno. A los pocos días todos eran amigos de él en el pueblo. Los chicos le daban pasas moscatel y a cambio de esto él refería incidentes de la batalla. Otros, los mayores, irrumpían en la vida parroquial con sus costumbres mili-

tares. "Recuerdo al colosal capitán Ross, francés, que recorrió muchas cuadras para alcanzar a un pícaro que me quitó el sombrero en una noche de fuegos". Bajo el galope de los caballos de la tropa sonaba el piso de las calles como el cuero de un tambor. Podía entonces soñarse en cosas grandes. Por ejemplo, en el mar. ¿Cuándo llegaría Sarmiento a ver el mar? ¿Cómo sería, con sus buques cargados de progreso? Espejismos de la civilización vistos desde el rincón bárbaro del pueblo...

Con amor filial recoge Sarmiento, ya viejo, las escenas de los rudos soldados que alumbró el glorioso sol de Chacabuco. Tras la guerra vendría la ilustración. El padre quería que estudiara. El niño le hacía coro. No estaba bien definido, en su confusa ambición, si sería clérigo, como sus tíos, o soldado, como su padre. El padre mismo decidió que lo primero era leer. Como lector, se colocó a la cabeza de los demás muchachos en la escuela. Lo llevaban a las casas para que pusiera en voz alta lo que estaba escrito en los libros. Era el prodigio del pueblo. No sólo seguía los escritos, sino que los entendía. Pronto fue capaz de devorar libros enteros. Y Sarmiento vio que esto era bueno. Desde entonces quiso que todo argentino supiera leer, y leyera. El padre, por las noches, lo obligaba a enfrascarse en la *Historia Crítica de España*. El arriero se hizo inflexible tomándole la tarea. La madre, que una vez supo leer y luego lo olvidó, seguía estas disciplinas con entrañable ternura todas sus ilusiones estaban ya puestas en el hijo. En la escuela construyeron una tarima para que la ocupara "el primer ciudadano de la clase". Sarmiento se ganó el honor. "Los elogios de que fui siempre objeto, han debido contribuir a dar a mis manifestaciones cierto carácter de fatuidad..."

Los niños trabajan y juegan, leen y pelean. Sarmiento dividió a los chiquillos de San Juan en ejércitos. Armados de piedras y palos movieron sus guerras. La batalla del puente fue famosa, y dramática. Aunque en ella Sarmiento quedó derrotado, la ha descrito con más minuciosidad que la de Caseros. Él llevaba en su tropa a Barrilito, capaz de toda fechoría; al Piojito, entonces de once años, pero que más tarde peleó con Facundo Quiroga y alcanzó el honor de ser fusilado; al Chuña, chileno, ya mayorcito y "un poco imbécil"; al larguirucho Velita; al gaucho Riberos; a Capolito... No recordaba el año de este combate, porque "los niños no saben nunca el año en que viven". Todo el vecindario fue siguiendo con creciente interés la lucha de las pandillas. Un domingo Sarmiento dio la impresión de un mocoso César vencedor. A golpes de tambor, redoblando en tarros de lata, paseó por las calles de San Juan el cordón de

prisioneros. Los vencidos se prepararon para la revancha y se anunció una batalla campal. Lo que pueden las leyes del corazón: la chiquillería que hasta ese momento no se había cargado a ningún bando, pasó a sumarse a los vencidos. Corrió la voz de que sobre Sarmiento lloverían piedras como granizo. Desde la víspera nuestro caudillo fue registrando deserciones. El día del encuentro, en la mañana, andaba él cabizbajo, con menos de una docena de leales, y cada cual con sólo una astilla de palo y dos o tres guijarros entre el bolsillo. Echaron calle abajo. Llegaron al puente que no era sino un angosto pasadizo. Sarmiento se incorporó como un gran capitán cuando vio, al otro lado del río, un montón de piedras. Le brillaron los ojos. Entendió que allí estaba el arsenal y la estrategia. Se atrincherarían en la otra orilla y se harían invencibles. Llegó el enemigo. Ordenó Sarmiento en voz baja no lanzar un proyectil hasta no tener al adversario a tiro de te pongo los ojos negros, te rajo la cabeza. Los adversarios, en alegre y desprevenida muchedumbre, avanzaron entre risas y gritos desafiantes: se les recibió bajo una lluvia de rocas. Retrocedieron... pero sólo por unos instantes.

La desproporción de los ejércitos, si hemos de creer a Sarmiento, era de ciento contra uno. ¿Dijo él, esta vez, la verdad histórica? Quizá sí, quizá no. La familia de los Sarmientos "tiene en San Juan una no disputada tradición de embusteros". Y si Domingo Faustino dijo siempre la verdad, lo hizo sólo por contradecir "esta innata y adorable disposición de la familia..."

Los de la gran pandilla aprovecharon las piedras que les cayeron a montones para sus propios pertrechos. A Sarmiento se le volvió el Cristo de espaldas. Salió con los brazos llenos de cardenales. "Quisieron algunos desalmados compelerme a seguirles en clase de prisionero; opúseme con el resto de energía que me quedaba, teniendo mis dos brazos caídos y empalados; intervinieron en mi favor los hombres que venían en la comitiva, dando su debido mérito y todo el honor de la jornada a los vencidos. Retiréme a casa bamboleándome de extenuación..."

El combate del puente, y otros parecidos, no arrojan claridad suficiente sobre el destino del niño peligroso de San Juan. Su porvenir seguía incierto. "Criábame mi madre en la persuación de que iba a ser clérigo y cura de San Juan a imitación de mi tío, y mi padre me veía casacas, galones, sable y demás zarandajas". Sarmiento jugaba con barro, que era lo que había para jugar en San Juan, y unas veces hacía santos, otras soldados. A los santos los colocaba en nichos; a los soldados, en línea de batalla, defendiendo puentes. Él, en barro, de la costilla de un Adán,

podía sacar una Eva. De ser cura, sería obispo, gran orador sagrado que agitaría alguna bandera política desde el púlpito. Ahora en San Juan —cosas del siglo XIX— se trataban todos de "ciudadanos", y él lo era desde la escuela. De trece años asistía a la capilla del jorobado Rodríguez que tenía candeleros, incensarios, campanas, casullas. Hacían procesiones y decían misas. Él era el predicador. Los frailes de Santo Domingo asomaban las narices para divertirse viendo al muchacho en la cátedra, remedando a su tío, y cantando la misa.

Pero lo que le dominaba era la pasión de leer. Leía, claro está, como un bárbaro. Su tío, el presbítero José de Oro, le inició en el latín y en otras cosas más serias. Era de Oro un hombre original. Llevaba con Sarmiento un cuaderno que titularon *Diálogo entre un campesino y un ciudadano*. El cura era el campesino, Sarmiento el ciudadano. A los quince años Sarmiento abrió su propia escuela en San Francisco del Monte para enseñar a los labradores de los contornos. Como tenía sistema, orden administrativo y mucha iniciativa, la viuda de Soriano Sarmiento le encomendó el cuidado de su tienda. Sarmiento madrugaba, barría el piso, ponía cada cosa en su lugar —el azúcar, la yerba, los tabacos— agarraba un libro y se ponía a leer. Una beata que pasaba por ahí lo veía y se persignaba. Era patente que el muchacho tendría que ver con el diablo: "Hace un año que todos los días, a cualquiera hora que paso, siempre está leyendo, y no han de ser libros buenos los que lo tienen tan entretenido".

A los 18 años entró al ejército. De paso aprendió con un antiguo soldado de las tropas napoleónicas, francés. A los veinte, empeñado ya en la lucha contra la tiranía, cruzó la cordillera, llegó a Chile, le hicieron maestro de escuela. Fue a Valparaíso, vio el mar civilizador, y trabajó como dependiente en una tienda: le pagaban una onza mensual; la mitad se la entregaba a un inglés para que le enseñase su lengua. Pasó unas minas y fue capataz en La Colorada: por la noche, en la cocina, daba lecciones de francés y castellano a los mineros. Leía hasta en el fondo de los socavones. Tradujo sesenta tomos de las novelas de Walter Scott. Un volumen por día. Era un bárbaro.

Escribe Lugones: "A pesar de sus recomendaciones para el buen trato de los libros, sacrifica los suyos a la urgencia de la tarea. Anótalos con lápiz o tinta, al azar; quiébralos por el lomo, sin miramientos; apaga la vela con ellos, a despecho de la buena encuadernación".

Tuvo Sarmiento una infancia mágica. Oía cuentos de brujas, en tierra

de brujas. Entre las viejas protegidas de su madre estaba Ña Cleme, que en toda la vecindad tenía fama de voladora, confirmada por la circunstancia de vivir en el barrio Piyuta. Ña Cleme llegaba a la casa de doña Paula y comenzaba sus cuentos dando a entender todo lo que podía hacerse en materia de curaciones, amores, cosas perdidas, protección contra los enemigos, mordeduras de bichos. Bastaba, para satisfacer todo deseo, saber las oraciones que sólo enseña la magia. La oían los niños boquiabiertos, y doña Paula se las veía luego en apuros para disiparles estas ideas repitiendo las explicaciones que había dado el cura Castro, gran perseguidor de las brujas de San Juan. Sarmiento era ya hombre cuando la policía hubo de averiguar la verdad sobre una joven bruja, sometiéndola a interrogatorio. Para pasmo de los jueces, después de confesar sus relaciones con el diablo, la brujilla se echó a llorar: "Es bueno que me castiguen a mí que soy pobre y no han de castigar a doña Teresa Funes, a doña Bernarda Bustamante, a..." Y fue soltando la lista de las más empingorotadas matronas del pueblo que andaban en las mismas.

Sarmiento, tan hermosamente irracional en los momentos de más color de su vida, si atacó las supersticiones, las pintó con un gusto que les conserva su encanto primitivo. Ya viejo, resumía su larga experiencia: "Yo creo en muchas y muy misteriosas relaciones que escapan a las leyes conocidas, y que la lógica repugna". A las brujas de San Juan, de un soplo de su magia literaria las redujo al puro embuste a que debían su vida... y las hizo inmortales.

Con los años se hizo racionalista, socialista, positivista. Cuando iba a morir le dijo a su hija: "Yo les he respetado sus creencias sin violentarlas jamás. Devuélvanme ahora ese respeto. Que no haya sacerdote junto a mi lecho de muerte. No quiero que una debilidad pueda comprometer la integridad de mi vida".

Tenía Sarmiento treinta y seis años cuando regresó a San Juan. Venía de Chile, enfermo, a que lo sanara el aire de su tierra. Se puso en seguida al trabajo. Hizo teatro. Pintaba las decoraciones y hacía de actor. Organizó una sociedad literaria inspirada en las ideas revolucionarias y constructivas de la Asociación de Mayo, fundada por el romántico Echeverría para levantar una joven y nueva Argentina.

Leyó entonces a Víctor Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Dumas, Guizot, Thiers, Tocqueville, Lerminier, Leroux, Schlegel, Didier, Cousin, Villemain, Jouffroy, la *Revista Enciclopédica*... Escribió un folleto prospectando una escuela para señoritas. Se le hizo director de la Imprenta

de San Juan. Inventó un uniforme para los niños de las escuelas. Fundó un periódico: *El Zonda.*

Para fundar *El Zonda* promovió una tertulia presidida por su avasalladora personalidad. En ella no se trató del periódico: esto era cosa sabida. Lo esencial era el nombre. He aquí los títulos que se barajaron, y los comentarios de Sarmiento: "¿'El Patriota Argentino'? Eso está desacreditado: no es sanjuanino, no es casero. ¿'El Sanjuanino'? Menos: no se oye sino fuera de la provincia y huele a aguardiente. ¿'El Casero'? Chabacano. ¡'El Sentido Común'! Y ¿quién lo tiene? Teniéndolo, ¿a dónde iría a parar el periódico? En casa del ahorcado no se nombra la soga. 'El Mercurio', 'La Gaceta Mercantil'... ¿en un país donde no hay sino viñas arruinadas, potreros y abrojos? ¿'Un Diario de la Tarde', que aparece cada 8 ó 15 días?" No. Se aclamó el nombre de *El Zonda.* Zonda era el río, el viento, el valle de San Juan. Sonaría grato a los oídos de las mozas que zabullían en la frescura de sus aguas. Evocaría el paisaje alegre de los campos cubiertos de rebaños, con que blanqueaban en los montes. Y zonda era el viento. "Viento abrasador, impetuoso, que destruye lo que no está bien arraigado, cuyos vanos esfuerzos se estrellan contra las rocas y edificios sólidos; que agosta las plantas y desgaja los árboles robustos. En su carrera levanta pardos y sofocantes torbellinos de polvo, arenisca, basuras. Limpia en la ciudad unas veredas y ensucia otras... Es pesado, molesto, relaja las fibras y produce fuertes dolores de cabeza, en los viejos principalmente... Purifica la atmósfera, se lleva y aleja consigo las tempestades. Provoca otro viento fresco que hace olvidar los destrozos..."

Comenzó a soplar el Zonda. Unos reían. Otros bramaban. Había que cerrar las ventanas de la gobernación porque amenazaba arrancarles los postigos. El gobernador lo sentía silbar por las rendijas. Que se tuvieran firmes las mujeres: el zonda podía levantar las faldas. Gozaban las mozas: ¡ah, las aguas deliciosas del Zonda! Llamó el gobernador a Sarmiento a su despacho. Le inventó un decreto de impuestos: era para cerrar el periódico. Era el destino azaroso del luchador que comenzaba.

Para despedirse de sus lectores, *El Zonda* hizo testamento. Legaba a los arrieros y traficantes los manuscritos sobre caminos y postas, no publicados; a los hacendados y labradores los que trataban sobre agricultura: abonos, desagües, nuevos cultivos: el cáñamo, la caña de azúcar, la morera...; a los ciudadanos los escritos sobre inmigración, escuelas, diversiones públicas, teatros...

El gobernador siguió llamando a Sarmiento a su despacho. Cada

entrevista era una batalla. El gobernador era duro; Sarmiento peleador. La cuarta entrevista hay que entregarla a la pluma de Sarmiento: como consecuencia de ella "me prendieron a la oración. Al presentarse la escolta que debía conducirme a la cárcel, el ruido de los sables me hizo estremecer... Zumbábanme los oídos. Tuve miedo, pavor. La muerte, que creí decretada en ese momento, se me presentó triste, sucia, indigna; y no tuve valor para recibirla en aquel carácter... En mi calabozo me remacharon una barra de grillos. Pasaron los días, y como los ojos a la oscuridad, el espíritu se habituó a dominar las zozobras y el desencanto... El 17 de noviembre, a las dos de la mañana, un grupo de a caballo gritó, parándose enfrente a la cárcel: '¡Mueran los salvajes Unitarios!' Tan sin antecedentes esta aclamación, tan helado y acompasado salía aquel grito de las bocas de los que lo pronunciaron, que se conocía que era una cosa calculada, convenida, con pasión... A las cuatro repitieron la misma dosis, mientras yo velaba escribiendo una zoncera que me tenía entretenido. Al alba se introdujo en la prisión un andaluz que la echaba de borracho, y entre agudezas y bromas risibles para distraer al centinela, al pasar haciendo equis cerca de otro preso que me acompañaba, dejaba caer frases entrecortadas: '¡Los van a asesinar!... ¡Las tropas vienen a la plaza!... ¡El comandante Espinosa los va a lancear!... ¡Al señor Sarmiento!... ¡Sálvense si pueden!...' "

En aquellos tiempos, asesinar, judicial o extrajudicialmente, era ejercicio cotidiano. Los fusilamientos formaban parte del mundo de recuerdos que Sarmiento conservaba con esa fidelidad que los ha convertido en una de las obras de más nítido dibujo, de más auténtico colorido en la literatura americana. No tenía sino ocho años cuando vio en los desfiles al capitán Biendicho que fusiló a Siqueira y a sus tres compañeros. A Biendicho, a su turno, lo vio degradado y fusilado en la plaza pública "como vi asimismo al tambor que recibió sus despojos, casaca, etc., y era conocido mío..."

Volvamos al cuento. "Escribí al obispo que no se asustase, y que tratase con su presencia de salvarme... pero el pobre viejo hizo lo contrario, se asustó, y no pudo hacer que sus piernas lo sostuvieran. Las tropas llegaron y formaron en la plaza. El niño que estaba a la puerta del calabozo, a guisa de telégrafo, me comunicaba todos los movimientos. Algunos gritos se oyeron en la plaza. Carreras de caballos. Vi pasar la lanza de Espinosa que la pedía. Hubo un momento de silencio! Y luego ochenta oficiales se agruparon bajo la prisión gritando: '¡Abajo los presos!' El oficial de guardia subió y me mandó salir. '¿De orden de quién?' 'Del

comandante Espinosa'. 'No obedezco'. Entonces pasó al calabozo vecino y extrajo a Oro, y lo exhibió; pero al verlo gritaron de abajo: '¡A ése no! ¡A Sarmiento!' Vaya, pues, me dije yo, no hay manera de excusarse aquí; porque ya le había a mi compañero jugado otra vez el chasco de hacerle poner los grillos más gordos, por una negativa imperiosa a recibirlos antes en mis delicadas piernas. Salí y me saludaron con un '¡Hurra!' de mueras y denuesttos aquellos hombres que no me conocían, salvo dos que tenían razón de aborrecerme. '¡Abajo! ¡Abajo! *¡Crucifige eum!*' '¡No bajo! ¡Ustedes no tienen derecho de mandarme!' '¡Oficial de guardia! ¡Bájelo a sablazos!' 'Baje usted', me decía éste, con el sable enarbolado. 'No bajo', tomándome yo de la baranda. '¡Baje usted!' y descargaba sablazos de plano. 'No bajo', respondía yo tranquilamente. '¡Déle usted de filo!', gritaba Espinosa espumando de cólera. 'Si subo yo lo lanceo, señor oficial de guardia!' 'Baje usted, señor, por Dios', me decía bajito el buen oficial, verdugo a su pesar y medio llorando, mientras me descargaba sablazos; 'Voy a darle de filo *ya*'. 'Haga usted lo que guste, le decía yo quedo: no bajo'.

"Algunos gritos de espanto de dos ventanas de la plaza, salidos de bocas que me eran conocidas, al ver subir y bajar aquel sable, me habían conturbado un poco. Pero quería morir como había vivido, como he jurado vivir, sin que mi voluntad consienta jamás en la violencia... Había además, en aquella situación, una pillería de mi parte, que debo confesar humildemente. Yo me había cerciorado de que Benavídez (el gobernador) no estaba en la plaza... La baranda del cabildo era realmente mi salvación. Las tropas han venido a la plaza, luego Benavídez no tiene parte en la broma..."

Y así fue. Llegaron los criados a casa de Benavídez y le gritaron: "¡Señor, están matando a don Domingo!" Ya Espinosa había subido con otros oficiales y trataba de agarrar a la fuerza, y a fuerza de lanzazos, a Sarmiento, cuando la presencia del gobernador detuvo a la muerte. Lo más a que alcanzaron ese día, fuera de dejarle el cuerpo como un colegio de cardenales, fue a afeitarle. Al día siguiente escapó a Chile, y dejó escrito en la pared de su cuarto: "On ne tue point les idées'.'

Paula Albarracín era la madre de Sarmiento. Mejor sería llamarla Santa Pobreza. Es la estampa perfecta de la madre americana. Tenía ojos azules, menudo el cuerpo, fina la nariz, apergaminado el rostro, delgados los labios, la sonrisa irónica. Estilizada como para cortar de filo el viento zonda y no dejarse llevar. Albarracín suena a árabe y ella vivía

a poca distancia del desierto, de un desierto para el cual pensó Sarmiento en aclimatar camellos. Ella, de árabe, tendría las manos bailadoras, pero no adiestradas en el pandero y las castañuelas, sino en el huso y la aguja. No se le arrugó la frente con los años, como les pasa a las beatas, pero el hijo la encontraba llena de desigualdades protuberantes, "como es raro en su sexo". El padre de doña Paula, don Cornelio, fue dueño de la mitad del valle de Zonda y de tropas de carretas y de mulas. Una enfermedad dejó a don Cornelio pegado a la cama por doce años, y Paula y sus catorce hermanos fueron comiéndose, sin saberlo, aquella fortuna, que en realidad, en ese rincón del mundo, valía muy poco. Cuando la moza de veintitrés años, huérfana, miró de frente la vida, se encontró miserable, dueña sólo de un solar, sin otra riqueza que la sombra de una higuera. A la sombra de la higuera montó su telar. Hilaba, tejía, fabricaba los tintes. La lanzadera en sus manos volaba de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, más veloz que si la tiraran resortes eléctricos. Sarmiento, ya viejo, acariciaba esa lanzadera como talismán pulido, abrillantado por aquel afán laborioso de la madre infatigable. Paula, Paula la moza, estaba resuelta a que del telar brotaran las paredes, el techo de una casa. Hacía nascotes, género muy solicitado porque era el que se usaba para hábitos en varias órdenes religiosas. Con el trabajado de una semana, Paula hacía la tela para el traje de un fraile, y con la plata del hábito del fraile compraba adobes. Adobe sobre adobe, iba creciendo la casa. Dos esclavos de las tías Irarrazábal le sirvieron para echar los cimientos. Luego vinieron peones y maestros. La vigilancia y el ejemplo de la moza hacían que las paredes se vieran crecer. Se techó la casa. Luego fue surgiendo la huerta: tres naranjos, un durazno, un pozo. Lo Albarracín está en esto: agua morisca, naranjas de Andalucía. "Un jardín de hortalizas, del tamaño de un escapulario". Y rosas. Naturalmente, las rosas, para perfumar afuera el aire, y para colocarlas en pobres florejos de loza al pie de dos horribles y preciosas imágenes de Santo Domingo y San Vicente Ferrer. Estas imágenes vinieron a ser, en la sala, las dos grandes cartas del naipe místico que llenaban de oros la candidez de Paula Albarracín.

En cuanto hubo casa, y huerto, y brevas negras en la higuera, y rosas frescas en el huerto, José Clemente Sarmiento, peón en la hacienda de la "Bebida", arriero, alegre, con "una irresistible pasión por los placeres de la juventud", hizo el amor a Paula. Se casaron. Él le ofreció por regalo de bodas su pobreza. El Sarmiento y la Higuera fueron así escudo que, en la fachada de adobes, dibujó el viento. ¡Aquello sí era nobleza! A José Clemente se lo llevaba y lo traía el viento, el zonda zumbón, como

se van y vuelven el polvo y las tropas de mulas. Paula lo esperaba bajo la sombra de la higuera, y le tenía, para recibirlo, las brevas más ricas, las naranjas más dulces. El resto eran la pobreza y el corral de las gallinas.

Esas cosas Sarmiento las llevaba como la carga de su corazón. "Dulce memoria del telar", dice Lugones, "casi cantado en los *Recuerdos de Provincia*". Cuando ya el gran Sarmiento tenía su buena casa en Buenos Aires, casa de tres patios, con el zaguán muy hermoso decorado al fresco por él mismo con escenas de la casa de Livia en Roma tomadas de la *Historia Romana* de Duruy, y se echaba en la cama por la noche a descansar de las duras fatigas del gobierno, de las peleas del congreso, pasaba la mano por la colcha tejida por su madre, y se dormía. Era una colcha que sobre un fondo de rosas de hilo, en letras bordadas, decía: "Paula Albarracín a su hijo D. F. Sarmiento, trabajo de sus manos a los 84 años de edad". Por abrigar a su hijo con una colcha de amor, Paula era capaz de recordar los signos del alfabeto.

Y cuando Sarmiento soñaba, soñaba en su madre tejiendo corpiños de seda, pañuelos de lana de vicuña que se enviaban a España de regalo, corbatas y ponchos de lana suavísima, añasjados para albas, randas, miñaques, mallas... Fabricando velas de sebo, sacando blanco y exquisito almidón, preparando tintes. Nadie supo tanto como ella de tintorería... Dando de comer a los pollos, desyerbando las eras de la huerta.

La vida de la provincia es algo que Sarmiento tiene que tratar con ternura, que no puede mal-tratar. Sí: que haya escuelas, que vengan los inmigrantes, que se tiendan los rieles, que la gente se comunique por los hilos del telégrafo... pero que al fondo no se destiñan las estampas de la infancia. "Una tía solía llegar a casa desde sus tierras de Aguaco, coronando, sobre su rocín mal entrazado y huesoso, unas grandes alforjas atestadas de legumbre y pollos, echando pestes contra don Fulano de Tal, que no la había saludado porque era pobre..." Eran los hechos y recuerdos en Sarmiento una apasionada contradicción del alma: provinciano en la capital, porteño en la provincia.

1841, 42, 43, 44, 45... Van pasando los años. En Chile, el gigantón de Sarmiento, feo, barbado, provocativo, en una palabra: hermoso, es el huracán romántico que, aparentemente, se lleva a empellones el cuidadoso edificio de la cultura americana que viene armando, pieza a pieza, el genio laborioso y equilibrado de don Andrés Bello. Sarmiento es treinta años menor que don Andrés. Si para avanzar por los caminos del progreso y la civilización hay que atropellar la lengua, atropellémosla, decía Sar-

miento. Se arremolinaron los escritores, los académicos, los universitarios, los periodistas. El zonda había soplado sobre Valparaíso, sobre Santiago. Sólo se veían hojas de papel llevadas por la tormenta.

Sarmiento pisaba en el terreno de la revuelta, cobraba impulso por reacción elemental contra Rosas. Rosas gobernaba a la Argentina como si él fuera el gaucho y la Argentina el potro. Todo con el látigo, las espuelas, las bolas, el cuchillo. En Buenos Aires, eran las casas coloradas, la divisa punzó, las lavativas de ají que administraban los mazorqueros a sus adversarios, los aquelarres que organizaba misiá Encarnación recogiendo a los negros de las casas para organizar su servicio de espionaje, la voz del sereno que se alargaba en la noche, de cuadra en cuadra, de esquina en esquina, hasta meterse por debajo de las puertas para que nadie durmiera tranquilo: "¡Abajo los asquerosos, salvajes unitarios!... ¡Viva la Santa Federación!..." Rosas amordazaba a la Argentina. Pero la Argentina brotaba al otro lado del río, al otro lado de la cordillera, al otro lado del Atlántico con la voz juvenil de los emigrados, con el fuego desatado de Sarmiento. Aquello no era para el equilibrio, ni el nivel clásico: se había producido un desnivel pavoroso, y el desbordamiento era inevitable.

Reviró Sarmiento a quienes le decían romántico, y él lo era. Pero les reviró así: "La escuela romántica de Europa fue enterrada y sepultada al lado de su antecesor, el clasicismo... Ambos hace diez años son ánimas del otro mundo, que Dios bendiga... La escuela socialista o progresista se ha parado sobre el pedestal firme y seguro..." Sí: Sarmiento era socialista. No como pudiera imaginarse, de un socialismo europeo: era del socialismo de Echeverría. De los que pensaban en una noble patria argentina que se levantaría otra vez con su bandera azul para dejar atrás a los hombres del Matadero. El dilema era ineludible: O civilización, o barbarie.

Y empieza Sarmiento a trabajar con el barro de San Juan, con el mismo barro que usó para hacer sus muñecos de niño, un Facundo Quiroga. Sarmiento cree en los fantasmas. Trabaja con los fantasmas como Shakespeare. "Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes!" Había que evocar al más bárbaro de los bárbaros para explicar al mundo lo que era la pantera de Rosas.

El general Facundo Quiroga es un personaje que se hubiera diluido en la insignificancia de los segundones si la pluma de Sarmiento no lo convierte en el símbolo que hoy forma parte del tesoro legendario argentino. Ya no es el general Quiroga, sino Facundo. Se cantan romances sobre su vida, sin acudir para hacerlos a los incidentes de su vida que se

recuerdan en los hatos y las ventas, ni tomándolos el pueblo, el puro pueblo, sino de los relatos de Sarmiento. Sarmiento arremetía con toda la pasión de quien quiere levantar a su país de las sombras a la luz. Se propuso dar en tierra con los caudillos bárbaros. Pero le era imposible tocar el piso de la pampa sin sentir un estremecimiento de amor. No le era dable acercarse a los bandidos sin destacar la grandeza de sus hazañas descomunales. Él no había visto la pampa y pudo dibujarla en sus más íntimos detalles. La conocía humanamente, a través de lo que decían las gentes. Los personajes que coloca fuera del mapa de la civilización van ganándose al lector del *Facundo* porque tienen algo mejor que la civilización igualadora: la cultura del hombre que ha pulido su alma en la soledad y hasta en el crimen. Es una cultura con la muerte al fondo. Ese gaucho cantor que anda de pago en pago, "de tapera en galpón", cantando los héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en malón reciente, la catástrofe de Facundo Quiroga... está haciendo candorosamente —lo dice Sarmiento— el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media. El rastreador es como un genio que lee las rayas en la palma de la pampa y saca de esa quiromancia las deducciones más asombrosas y exactas. "Una vez caía yo, de un camino de encrucijada al de Buenos Aires, y el peón que me conducía echó, como de costumbre, la vista al suelo. 'Aquí va', dijo luego, "una mulita mora muy buena... ésta es de la tropa de don N. Zapata... es de muy buena silla... va ensillada... ha pasado ayer...' Este buen hombre venía de la sierra de San Luis, la tropa venía de Buenos Aires, y hacía un año que él había visto por última vez la mulita mora..." Las cosas que así descubrían los rastreadores eran tan ciertas, que hacían testimonio ante los tribunales. El gaucho forma su tertulia en la pulpería donde se habla de los animales que se han extraviado de los hatos, se trazan en el suelo las marcas de los ganados, se sabe dónde se caza el tigre, dónde el león ha dejado la huella, se arman carreras, se canta... De ahí, sale el gaucho a su vagar y a su tarea. Es él, con su caballo y su cuchillo. "El hombre de la plebe de los demás países toma el cuchillo para matar y mata; el gaucho argentino lo desenvaina para pelear, y hiere solamente. Es preciso que esté muy borracho, que alimente rencores muy profundos, para que atente contra la vida de su adversario. Así, se ve a estos gauchos llenos de cicatrices que rara vez son profundas. La riña se traba por brillar, por la gloria del vencimiento, por amor a la reputación..."

¿Era Sarmiento un cantor, un rastreador, un gaucho? ¿Qué había

detrás de sus palabras famosas: "Todos los tiranos de América llevan mi marca"? ¿Qué era aquello de su "demonio familiar" que vivía sacándole de apuros? Su lamparilla mágica convierte el *Facundo* en una antología viva. Su vida se la saben de memoria en nuestra América. Nada más podría ambicionar para su gloria el héroe rústico de la pampa desierta.

Facundo, desde luego, era un salvaje. Por una disputa al juego mató a patadas al adversario y le estrelló los sesos; a su querida, que le pidió treinta pesos para casarse, con el hombre escogido por el mismo Facundo, le arrancó las orejas; a su hijo Juan le rajó la cabeza de un hachazo porque no había forma de hacerlo callar. Es decir: el héroe brota de un abismo infernal. Y va creciendo con astucia diabólica. Un día, forma la tropa para saber quién había cometido un robo. Cuenta tantos soldados, y toma ese mismo número de varitas de igual tamaño. "Aquel cuya varita amanezca mañana más grande que las demás, ése es el ladrón". Al día siguiente los forma. Revisa. Uno tiene la varita más corta. "Miserable: ¡tú eres!"; el ladrón había cortado su varita en la noche convencido de la magia de Facundo. Otra vez, otro robo. Puso a desfilar la tropa, diciendo: "Yo sé quien es". Con la mirada hizo temblar al que era. Lo sacó de la fila. "¿Dónde está la montura?" "Allí, señor". Lo fusilaron.

Llega el final de la vida de Facundo. Todos sabemos que va a subir al coche de la muerte. Jorge Luis Borges ha hecho de esta página de Sarmiento uno de los poemas mejores de todo el parnaso argentino. En realidad, a la galera, al coche, se suben dos grandes personajes: Quiroga y Sarmiento. Y nos subimos todos. No hay lector que no tome puesto o en el pescante o adentro, en el mismo asiento donde Facundo está sentado como un Dios del Infierno, mirando con ojos de candela rodar los granos del tiempo en el reloj de arena. Se ha invitado a Facundo para que vaya a poner orden en el Norte. Es el 18 de diciembre de 1835. Sale de Buenos Aires. La fecha es importante: Es uno de esos detalles que siempre han de figurar en la historia. Como cuando dice el cantar: "Ese toro ha de morir antes de las cuatro y media".

Alma que se lleva el diablo. La galera vuela. Los caballos patean chispas. El látigo silba. Atrás queda la nube de polvo y el eco de las blasfemias. Llegan a un río. Los caballos no avanzan. Están agotados. Se enganchan bestias frescas. Nada. Quiroga "se enfurece y hace uncir a las varas el mismo maestre de posta..." Pasa la galera. Como una exhalación hace cada jornada desde las cuatro de la mañana en que el caballero de la muerte sube al coche, con todos nosotros, hasta las dos de la mañana en que se concede un reposo de sueño. En cada puesto de postas se

detienen, saca la cabeza Quiroga y pregunta: "¿A qué hora ha pasado un chasque de Buenos Aires?" "Hace una hora". "¡Caballos! ¡Sin pérdida de momento!" Llueve ahora a cántaros. El camino es un torrente. Ya nada de dejar atrás nubes de polvo. Pasan reventando lodo. Mejor. Al llegar a la posta de Pavón sabe Quiroga que no hay caballos. Grita: "¡Caballos! ¡Caballos!" como si pudiera hacerse obedecer del aire. Hay una hora de vacío que parece un abismo de la eternidad. Aparecen los caballos. Sale la galera. "¡Si salgo vivo de Santa Fe, estoy salvado!" Al pasar por Río III los gauchos vecinos llegan a ver a Facundo Quiroga. Todos saben que viene el diablo, por la noticia que traen la lluvia, el viento, las brujas, los diablos menores. Lo miran, los sencillos deslumbrados, con los pequeños ojos grandes. "Pasan la galera poco menos que a hombros". Llega a Córdoba a las nueve y media de la noche. No hay caballos. Le invitan a descansar. Dice Facundo: "¡Caballos!" A las doce de la noche volaba de Córdoba hacia afuera el coche fantasma. Nadie en toda Córdoba ignoraba el plan para asesinar a Facundo. Lo sabía también Facundo. Pasó por encima de ese detalle, llegó a donde debía llegar. Arregló el problema del Norte. Regresó, camino de Buenos Aires.

No acepta escolta. No acepta desviar la ruta, aunque todos le dicen: "Tome el camino de Cuyo, que le es leal". Nada: el diablo no puede tener miedo. A cada parada de la galera le dicen: la gente está apostada; lo esperan en tal sitio; lo van a matar. Nada. Grita a los postillones: "¡A Córdoba!" Al llegar a Ojo de Agua alguien hace detener la galera. Trae el aviso exacto de donde están apostados los asesinos. "Gracias, amigo", le dice Facundo. "No ha nacido todavía el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga".

La noche en Ojo de Agua es la víspera. Ojo de Agua es la antesala. El doctor Ortiz, que acompaña a Quiroga, no pega los ojos. El posta le ha dado todos los detalles. Son treinta hombres emboscados detrás de la barranca, en Barranca Yaco. Todos armados de tercerola y sable. Matarán a Quiroga, a cuantos le acompañan. Caerá bajo las balas el doctor Ortiz. Se lo han dicho a Facundo. Facundo lo sabe, y no ha modificado una línea su plan. El doctor Ortiz sabe que va también a la muerte, pero frente a Facundo no hay sino que someterse. No vale ni la pena de temblar. Seguir. Antes de que amanezca Facundo llama a su negro. "¡Tengan bien limpias las armas!" Facundo no mirará a la muerte con las armas sucias. Se tiñe el cielo de rosa. Uncen los caballos. Suben —subimos— a la galera. Llegan —llegamos— a Barranca Yaco. Ya Facundo no es un general de carne y hueso, es una figura de leyenda. Llegaron a donde

era. Dos descargas atraviesan por ambos lados la galera. A sablazos caen los caballos, y el postillón, los correos y el asistente pasan de esta vida a la eterna en menos tiempo del que se gasta en leer esta noticia. Quiroga saca la cabeza. Era la cabeza del espanto. Por un instante quedó paralizada la turba. Se les heló la sangre. Ya no había remedio. Preguntó Quiroga: "¿Qué significa esto?" Le respondió alguno de un balazo que le entró derecho por el ojo. Así murió Facundo. Concluida la ejecución, Santos Pérez "mandó tirar hacia el bosque la galera llena de cadáveres con los caballos hechos pedazos y el postillón con la cabeza abierta manteniéndose aún a caballo".

Facundo fue una carta de introducción que convirtió a Sarmiento en ciudadano del mundo. Cuando viajó luego por Europa, por el África, por los Estados Unidos, el hombre que había pintado el duelo argentino entre la civilización y la barbarie tenía estatura universal. La gente se acercaba a este polo opuesto a Rosas, cuyas hazañas de gaucho malo de la mazorca roja también llenaban el mundo. Pero ya la mazorca iba a desgranarse. Sarmiento regresó a Chile, se sumergió en obras de educación y periodismo. A poco, fue a enrolarse en Montevideo en los ejércitos que iban a seguir la bandera de Urquiza. El general le recibió con formalidad militar, y le designó "Boletinero del Ejército Grande de Sur América". Y de Boletinero militar fue en la campaña hasta llegar a Caseros. ¡Caseros, el fin de la tiranía! La silueta de Rosas, perdiéndose en las aguas del Atlántico. En la propia mesa del tirano escribió Sarmiento, a los pocos días, sus primeras impresiones de Buenos Aires.

Lo que sigue es la vida política del hombre que estaba poseído, más que ningún otro político de América, de que la escuela es el comienzo de redención de las naciones. Hacer de cada niño que lea la cartilla, un ciudadano. Recuerdo de Provincia. Seguía siendo un bárbaro, que en el parlamento, en el periódico, en la calle paraba a los adversarios con sus salidas. Le decían el "loco". Y cuando escribió su autobiografía él mismo recordó los versos de Shakespeare: "Es un cuento contado por un loco... que nada significa". Cuando Nicolás Calvo lo retó a duelo, le respondió: "Aceptado duelo; hora, doce del día. Lugar: Plaza de Mayo. Padrinos: Jefe de policía y Arzobispo. ¡No sea zonzo!"

Le presentó Lucio V. López al autor de unos artículos ofensivos. "Reconozco", le dijo Sarmiento, "al hipopótamo que asomaba los hocicos para tomar aire en un diario inédito, lanzando sus chorros de agua con cieno". Un estanciero le dijo a Sarmiento: "Si a cada uno de los mozos que se llaman liberales se les da vueltas patas arriba, no se les caerá un

cobre del bolsillo". Y Sarmiento: "Patas arriba o patas abajo, a usted jamás se le caerá una idea. Toda su respetabilidad la debe a la procreación espontánea de los toros alzados en sus estancias". Le preguntó el jefe del ejército: "Si el presidente me manda disolver el congreso a balazos, ¿obedeceré?" Sarmiento: "Si tal desgracia le sucede, hágase dar la orden por escrito y péguese en seguida un tiro, y así saldrá de dudas. Su oficio es morir".

Le hicieron gobernador de San Juan. Una de las primeras cosas que decreta es que todas las tiendas y las casas mantengan un farol encendido desde la oración hasta la medianoche, cuando no haya luna. Y en seguida se preocupa de abrir escuelas, hospitales, cementerios, de prolongar y anchar las calles... Cuando viaja a Estados Unidos es el más curioso, incansable observador. Traba amistad íntima con Horace Mann. Estudia todo lo que pueda ser útil a la educación. Vuelve a la Argentina y se entera en el buque de que se le ha elegido presidente. Acomete entonces todas las obras de progreso propias de la época: telégrafos, ferrocarriles, la navegación de los ríos, ordena levantar el censo, establece colonias agrícolas, funda las bibliotecas populares, el jardín botánico, y escuelas, escuelas, escuelas. Hace que en las escuelas se formen colecciones de minerales. Funda en Córdoba la facultad de Ciencias. Y lucha, y polemiza, y escribe. Protesta la legación de España porque se haya celebrado en Buenos Aires una manifestación por Cuba Libre, y él responde: "El derecho de reunión es tan nato como el pensamiento". Sus fórmulas eran de acción: "hacer las cosas: hacerlas mal, pero hacerlas". "Educar al soberano". En el álbum de una mujer escribió: "He labrado como las orugas mi tosco capullo, y sin llegar a ser mariposa, me sobreviviré para ver que el hilo que depuse será utilizado por los que me sigan... No deseé mejor que dejar por herencia millares en mejores condiciones intelectuales, tranquilizado nuestro país, aseguradas las instituciones y surcado de vías férreas el territorio, como cubiertos de vapores los ríos, para que todos participen del festín de la vida, de que yo gocé sólo a hurtadillas".

La guerra de la Triple Alianza dejó al Paraguay sin un hombre mozo. Este país rústico e ignorado, se había batido con ferocidad primitiva contra el grande imperio del Brasil, contra la República Argentina. Peleó con rabia. Hasta que no le quedó al último soldado cartucho en la cartuchera, ni gota de sangre en las venas. De las trincheras salían las mujeres, rojos los ojos de llanto y de ira, a romperles botellas en las cabezas a los enemigos. De cada cinco habitantes, cuatro habían entregado sus vidas. Los propios vencedores abrieron los ojos de espanto y admiración. Era presi-

dente de la república, Sarmiento. Una sola cosa alivió a los derrotados: la frase del ministro argentino Varela: "La victoria no da derechos sobre los vencidos". La expresión es de grandeza indiscutible. Los paraguayos no guardaban rencor al viejo presidente argentino. Lo acogían en Asunción con fiestas.

Cuando Sarmiento sintió que le llegaba su hora, dejó a Buenos Aires en busca de un clima mejor. Río arriba llegó a Asunción. Los paraguayos le regalaron un solar. El viejo, que se acercaba a los ochenta, se puso a romper la tierra, a levantar casa, a cavar para buscar un ojo de agua. En todo había un poco de irrevocable vanidad, pero ¡qué madera de patriarca! Hay que recordarlo ahora, y recordarlo con el hombre que tanto le amó, con ese otro gran viejo, Ricardo Rojas, que escribió la vida de Sarmiento porque "si los contemporáneos lo apodaron 'el loco'... la crítica póstuma prefiere otorgarle la jerarquía de 'genio' ". Dice don Ricardo: "Su alojamiento estaba cerca del río, y el panorama abríase desde la barranca hasta la ribera chaqueña, una y otra región cubiertas de selvas vírgenes, donde había yacarés a la orilla del agua, y en la espesura osos hormigueros, jabalíes, dantas, jaguares..." Era como esos bosques que pinta Rousseau, con desmesuradas flores blancas y rojas, fabulosas, ojos fosforescentes abiertos entre el helecho que miran al explorador alucinado, papagayos decorativos y, en la noche, la enorme luna, llena.

Hasta su muerte, el gigantón Sarmiento fue un niño enamorado de su América. Tenía que morir donde el continente es verde, donde los indios caminaban, del río al bosque, sobre caminos de flores. Donde está el nido de aguas más blancas: el Iguazú del mundo. Cuando el drama de la guerra se acercaba al acto final, Sarmiento ya había transformado en un sueño el holocausto: "...el Paraguay quedará abierto al comercio y la civilización del mundo, y ricos dones de la naturaleza tórrida descenderán por aquellos ríos majestuosos a unirse en la bocas del Plata, con lo que traerán otros ríos de climas templados; y aún quizá se realice la idea de canalizar el terreno que divide el Paraguay, afluente del Plata, con el Madera, afluente del Amazonas, que está por la naturaleza ligado al Orinoco, presentando así al mundo atónito, el último de los mundos en reserva para el desarrollo de la humanidad, con una navegación fluvial de mil doscientos ríos tributarios, atravesando el valle del Amazonas, que es por sí solo un mundo, y descargando sus aguas en el mar Caribe al norte, o en el río de la Plata al sur, o en el Amazonas al este..."

¿Sueños de poeta impenitente? Seguramente. Pero a veces hay cosas que suceden. Cuando Paula Albarracín tiraba de un lado a otro la lanza-

dera, a la sombra del árbol de las brevas, pudo pensar —y parecía una locura— en que ese mocoso de Domingo Faustino podría llegar a ser un presidente de la nueva república. Tal vez el primer hombre de la América de su tiempo... Fábulas que inventan las madres... Y Domingo Faustino lo fue. Ahora Domingo Faustino jugaba con el barro fresco de Sur América, y soñaba como su madre.

¡Un tranvía a las dos de la mañana! Nunca se había oído aquello en las calles de Asunción del Paraguay. Rechinaban las ruedas. Silbaban los rieles de reluciente azogue, como la flauta de un loco. El conductor, a quien sacaron malhumorado de la cama para que enganchara los caballos, los animaba con la zurriaga y con palabras ásperas, sucias. Al oír todo esto las gentes perdían el sueño. Las tres últimas horas de sueño en una ciudad tierradentro, donde todo se reduce a trabajar y a dormir. ¿Por qué un tranvía a las dos de la mañana? Sólo la muerte viaja a semejantes horas. Las mujeres, los mozos, los viejos, se quedaban con los ojos abiertos y cruzaban palabras en guaraní, sin encender una vela. Anuncios de esa clase hay que verlos en las tinieblas. En el tranvía iba un personaje: el ministro de la Argentina, García Merou. Un compatriota le acababa de avisar que en La Cancha —aquella casa famosa donde vivió nada menos que la Madame Lynch— expiraba el viejo Sarmiento. El gobierno del Paraguay, en el acto, ordenó que le prepararan un tranvía expreso a García Merou.

La noche estaba espléndida. Cuando el ministro subió al tranvía, era el cielo estrellado. Parecía tachonado de azahares. Además, el aire húmedo y tibio estaba penetrado por el perfume de los naranjos en flor. Asunción era así: una aldea que crecía bajo los árboles o salpicados de flores o cargados de frutas. Si Sarmiento ya había muerto, su alma estaba en el aire. Asunción era como San Juan y sus naranjos en la casa de Paula Albarracín. El ministro escribió más tarde: "...el lamento de la brisa entre los árboles, el canto lejano de una ave solitaria, el ruido sordo del río..." Cuando el tranvía paró en La Cancha, el cielo comenzaba a teñirse de rosa. Era la aurora anticipada. El ministro entró a la alcoba y vio a Sarmiento, en un angosto catre de fierro, ya muerto. "Tenía el rostro dado vuelta hacia la pared, y una de sus manos extendida sobre el cuerpo. Sosteniendo esa mano helada, de rodillas, su nieta María Luisa".

Como de costumbre, a las cinco de la mañana todo el mundo en Asunción estaba en pie. Y sabían que había muerto... ya no "el loco" Sarmiento: Sarmiento, don Domingo. Ése había sido el tranvía. Seguían

sonando en los oídos las herraduras de los caballos haciendo cantar las piedras. El cuento corría de boca en boca, en guaraní, muy paso, muy paso, lo mismo que el hilo cuando se está tejiendo el ñandutí, lo mismo que el agua cuando rueda entre las piedras del río. Al fondo de la sombra de Sarmiento diríase que todo quedaba reducido al hilo de plata que tejen las arañas, al perfume de azahar caído de las estrellas.

Toda Asunción salió a los muelles. Eran las nueve y media de la mañana, y la luz era de mediodía. Troneaba el agua afanosa del casco del buque, como el potro que ya quiere arrancar. Los paraguayos no se daban prisa para soltar las amarras. Entre la caja negra, "con agarraderas doradas", el gran Sarmiento dormía. La cara, ya de ceniza. Las manos, hielo. Eso, lo esperan todos cuando van a ver cómo camina la muerte. Pero aquí había cosas nuevas: sobre el féretro cuatro banderas: las de la Argentina y el Paraguay, las de Chile y el Uruguay. Desde el mediodía hasta el anochecer la nave paraguaya llevó, aguas abajo, la carga solemne. A veces, pequeños grupos de gentes asomaban a la orilla, brotados de la selva. Lo sabían todo. Miraban en silencio. ¿Cómo voló la noticia? Tú lo sabías muy bien, abuelo Domingo: son misterios de Dios... y de la selva bruja. Sobre la caja negra la brisa sacudía las cuatro banderas. No dejaba en reposo los colores. En el puertecillo de Formosa esperaba el barco argentino, el "San Martín". Los niños de las escuelas cubren las banderas de flores. De ahí en adelante los funerales de Sarmiento fueron como los de Lincoln en los Estados Unidos. El pueblo se agolpaba a los puertos, en las ciudades — Corrientes, Paraná, Rosario, Buenos Aires. Se humedecían los ojos recordando al viejo loco, al orador brutal que había dicho: "Le haré a la historia americana un hijo". Al que había tendido los alambres en la pampa. Al que había hecho de toda la república una escuela. Al que había sido provinciano en Buenos Aires, porteño en la provincia.

"Al pasar frente a Las Palmas, obraje y reducción en la costa chaqueña, habíase visto sobre la barranca del río una multitud de gauchos a caballo, de niños arrodillados y de indios que arrojaban a las aguas guirnaldas silvestres".

Es extraño que Sarmiento muriera en el mes de septiembre. Dice don Ricardo Rojas que "según algunos, el morirse fue, en su caso, algo así como un descuido de la voluntad, dando por cierta la opinión atribuida al doctor Burmeister de estar constituido para centenario". Brujerías de los guaraníes... Sí: murió porque le dio la gana. Brujerías de Sarmiento. Un día le dijo a su nieto Augusto: "No paso de este año, hijo: me voy

a morir". Pero en seguida rectificó con viveza: "Ah, si me hicieran presidente les daría el chasco de vivir diez años más". No le hicieron presidente, y el abuelo, más ladino que burlado, se levantó en la noche y apagó la lámpara. Porque le dio la gana...

Septiembre es, de Norte a Sur, mes de la juventud libertadora. El 16, el cura Hidalgo toca la campana de Dolores, y México despierta. El 18 es la independencia de Chile. Las últimas palabras de Sarmiento fueron para su nieto: "Dame vuelta, para ver la luz del día". El 21 de septiembre revienta la primavera. En este día nació el himno de los estudiantes y se celebra la fiesta de la juventud. Es cuando todo está pronto para la renovación, para el renacimiento en el hemisferio austral. Pero el 21 de septiemre de 1888 en Buenos Aires llovía. ¡Qué importaba! Cosas de Sarmiento. En ese día el cortejo fúnebre hacía la última marcha, a través de la Calle Florida. También una lluvia de flores se desgajó de los balcones sobre las cuatro banderas. Si los faroles del muelle y de las calles estaban todos con crespones negros, diez mil niños habían sembrado de flores las calles. Doce caballos negros tiraban la carroza. Los paños de terciopelo negro con franjas de oro la cubrían, pero lo que se veían eran las montañas de flores, el camino de flores, la lluvia de flores. El viejo apagó su lámpara y se hizo la luz. Su memoria es una memoria alegre, ruidosa. Reverdece todos los días en el buen argentino. Sarmiento ha muerto, dijo el 21 de septiembre la patria, y agregó: "¡Viva Sarmiento!" Así se grita en las repúblicas.

GERMÁN ARCINIEGAS,
Universidad de Columbia, Nueva York.

Vida, Caridad, Existencia

Meditaciones filológicas sobre un libro nuevo*

I

En mi vida pocas veces me ha costado tanto trabajo, como en este caso, llegar de la primera palabra hasta la última — y se trata de un libro breve. Y pocas veces en mi vida me he sentido recompensado a tal grado de un esfuerzo tenazmente continuado hasta el fin. No vacilo en afirmar que esta pequeña obra es una de las grandes experiencias literarias con que la buena suerte me ha regalado; pero tampoco vacilo en añadir que el autor ha hecho lo que estuvo en su poder para hacer difícil a un lector bien intencionado el seguirle en su torcido sendero.

La dificultad estriba, en gran parte, en la presentación tipográfica del cuaderno. Lo que pasa es que, a través de todas las 136 (más exacto: 130) páginas no hay ni un solo párrafo, ni menos subdivisión por capítulos. Desde el principio al fin, el texto sigue, sigue, sigue, sin la mínima interrupción — prescindiendo, es verdad, de puntos y comas. Una sola vez, en la página 123, aparecen $1\frac{1}{2}$ líneas llenadas de punto, en lugar de palabras; para anunciar la gran incisión en la estructura del libro, esperada y preparada desde el comienzo, cuando el "héroe", habiendo llevado a cabo la primera y última acción caritativa de su vida, entrará en una fase de su presencia en la tierra que, para él, significa el tránsito de la mera "vida" a la anhelada "existencia" (108 s.); pero a condición de morir, como "sustituto" voluntario, en la horca.

Para quedarme aún un momento con el aspecto tipográfico acabado de esbozar: ha sido para mí una experiencia interesante y algo humillante

* Carlos Mazzanti, *El sustituto* (Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1954), 136 págs.

el ver hasta qué grado yo, lector de época moderna, estoy dependiente de exterioridades que —como condición casi inalienable— no hace ni siquiera 500 años han entrado en el arte de presentar libros. ¿Quién en la antigua Grecia y Roma, y durante toda la Edad Media —para no hablar sino de nuestro Occidente— se habría sentido seriamente molesto por la tarea de **leer** un papiro o un manuscrito sin párrafos? ¡No los hubo! En los **papiros** mejor escritos hay, por lo menos, la línea no acabada, para representar interrupción ideológica; los manuscritos medievales no conocen ni siquiera este alivio, en general. Hasta la puntuación era muy escasa. La "rúbrica", para la Edad Media, constituye la única "ritmización" visual de una página escrita, el único apoyo y casi isla para el ojo y la mente en su navegación a través del océano de las palabras. Y lo mismo es verdad aún para la mayoría de los libros impresos durante los primeros 50 años después de la invención de la tipografía en el Occidente.

Pero es sabido que tal aspecto de un libro en los siglos antes de la imprenta —y en especial en los medievales— se basó en razones económicas. El precioso material de escribir pedía imperiosamente que ningún espacio, aunque fuera minúsculo, quedara vacío. Prescindiendo de tales puntos de vista exteriores, la "ritmización" —que, en un libro, se manifiesta como división de la página según partes, capítulos, secciones, párrafos— es algo elemental, correspondiendo a la división de una planta en raíces, trncos, ramas; de un animal en cuerpo, cabeza miembros; de una lengua en frases, palabras, sílabas; de ideas en proposiciones y conclusiones. El anhelo de un lector hacia la división visible de la materia espiritual que se le propone, corresponde, por lo tanto, a una ley fundamental de la naturaleza, y así se puede llamar justificada. Pero ¿qué pasa con un río?, ¿o con el viento que corre por el aire ? No tienen división; nunca se paran, sino por violencia o industria. Y ¿qué pasa con el "río de la subconciencia", la materia espiritual todavía no hecha objeto de reflexión? Como el río natural, ella va corriendo por su camino subterráneo sin principio ni fin; es tan sólo la voluntad intelectual o moral que, al sacarla a la luz de la razón, le proporciona la división "rítmica" que de la materia hace salir formas espirituales.

Y es que se trata, en muchos libros modernos, y así en el que aquí nos ocupa, precisamente de la manifestación del "río de subconciencia", o sea, de la vida intelectual y moral en su inmediatez, todavía no transformada y desnaturalizada por su paso a través de la razón distintiva. La novela de nuestra época —si es que se puede llamar aún "novela"— tipo literario inaugurado en la primera mitad del siglo por Proust, Joyce, Piran-

dello, quiere abolir la perspectiva, forma de presentación de la novela idealista, y en lugar de ello, fotografiar la exisetncia interior, en su desarrollo bajo y por encima de la exterior, reunida con ella tan sólo por el tiempo que las abarca a ambas. Quiere mostrar más de un "plano" a la vez y, de tal modo, dejar que la vida hable por sí misma, en lugar de que el autor hable al mirarla en perspectiva. Para tal objetivo, se usan, en la literatura contemporánea, entre muchos otros medios, también los tipográficos: diferentes tipos —mayúsculas, cursiva, etc.— que corresponden a diferentes "planos"; comillas, paréntesis, para distinguir momentos que componen, coincidiendo en el tiempo, la complejidad de una sola existencia; o también de más de una que corren juntas.

En nuestro libro se trata, más que de otra cosa, de evocar una mentalidad introvertida, la cual, en cada momento, "interrumpe" los hechos de la vida diaria —el afeitarse, el desayuno, un paseo por la ciudad, un rato pasado en un café, y hasta los últimos vividos en la cárcel— por el río, que se renueva irresistiblemente en cada momento, que se acrecienta, que todo lo inunda, de los recuerdos, las meditaciones, las cavilaciones, las resoluciones formuladas y olvidadas. No se puede negar, pues, que, para hacer visible una tal infinidad espiritual atormentada que casi se traga la vida exterior, no había símbolo tipográfico más apropiado que el de la página impresa nunca discontinuada, sin capítulos, sin párrafos.

El lector, por su lado, se dará cuenta, paso a paso, de que lo que "continúa" en este libro asombroso, no es tan sólo un "río de conciencia", un complejo psíquico. Es, más bien, una *voz* —de viento, de mar, de madre— que ininterrumpida y variadamente sopla y suena. Al que lee, le parecerá cada vez más como si soñara; se entregará por fin al río incesante de las palabras, haciéndose llevar por una música tan misteriosa.

II

Generalmente hablando, el tema de este libro no es más "nuevo" que su forma literaria (el "río de conciencia"). El tema de un crimen ejecutado, largos días de meditación y evolución interior pasados en la cárcel, y, al fin, el castigo del crimen ordenado por la personificación de todo lo que es injusto, la "justicia": este tema ha sido creado, para nuestra época, por Dostoievski con su *Raskolnikov*. De libros contemporáneos representantes del tipo me vienen a la memoria tres —además del de Mazzanti— los cuales sin duda no serán los únicos: *La familia de Pascual*

Duarte de C. J. Cela; *L'étranger* de A. Camus; y un poema de alta cepa y de índole positivamente religiosa: *Jeanne d'Arc au bûcher* por P. Claudel. (Interiormente emparentado también C. F. Ramuz: *Samuel Belet.)* En cuanto a Claudel, él hace renacer poéticamente un mito histórico —no se trata de crimen en Juana de Arco— y no entra en comparación, ni menos competencia, con novelas psicológicas. La distinción más obvia entre Mazzanti de un lado y Camus y Cela del otro estriba en que Pascual y el joven "absurde" (como también Raskolnikov) en verdad han cometido crímenes, aunque sean inocentes ante Dios y sus autores; mientras que el "sustituto" nunca ha matado a nadie, sino que se finge criminal por caridad. Después de que su último día en libertad ha llenado la mayor parte del libro, él irá a la prisión, inocente, con plena libertad de decisión, como a su liberación paradójica. Pero todo esto se queda en el marco de la acción. Lo que en verdad distingue, a mi parecer, a Mazzanti en su obra de novicio aún intacto, de sus dos colegas ya llegados a la fama, destructora de valores auténticos, es algo mucho más esencial que un esquema estructural. Es que Mazzanti todavía no escribe bajo la servidumbre de un "ismo" —llámese "tremendismo" o "absurdismo", o de otra manera— que le guíe o más bien tuerza la pluma. Él aún "canta como canta el pájaro" — por más que el "cantante" en cuya boca Goethe puso tales palabras se santiguaría al leer la "canción" deprimida, introvertida, desesperada de un "pájaro" de nuestros días. Pero es auténtico, es inmediato y vivido lo que Mazzanti le hace expresar a su "él". Hay una frescura pristina, algo de no artificioso, no intencionado, no prejuiciado, de concreto y no abstracto que imbuye estas páginas, haciéndolas elevarse por encima del intelectualismo frío de Cela y la filosofía ya congelada de Camus. Pero también Cela fue una vez el que sabía escribir *El nuevo Lazarillo de Tormes;* y Camus, aquél de cuyas profundidades todavía no perjudiciales había brotado *La peste,* libro, es verdad, posterior a *L'Etranger* en cuanto a la publicación, pero anterior en cuanto a su espíritu. Quisiera Dios que Mazzanti —ya que también él inevitablemente escribirá más libros— sepa escribirlos bajo la misma inspiración indudablemente suya que le ha hecho crear *El sustituto,* como expresión pura de su propio interior. Que siga escribiendo tan sólo cuando la necesidad indomable de manifestarse se lo exija, y bajo ningún otro imperio. Si logra volver a hacerlo, irá lejos; de no hacerlo, se perderá también él en la masa de los "ismos" de nuestro tiempo, y su próximo libro ya no llevará el sello de la gracia de Dios. Y —para decirlo todo— que se deje de elogiarse a sí mismo (o hacerse elogiar por el editor) en la "solapa". Un poeta como él no necesita tales

expedientes. Es el lector y no el editor o el autor quien debe decidir si se trata o no de "un escritor de valerosa condición", "un nuevo escritor de cumbres luminosas", y lo que sigue. "La perfección ha de estar en sí; la alabanza en los otros", dice Gracián, escultor de aforismos *(El héroe,* primor XVII).

III

Tenemos, pues, un libro muy de nuestro tiempo; un ejemplo, en su forma y en su tema, de la manera de hoy día de manifestarse la vida en prosa novelística. Hace recordar y sentir muchas de las corrientes que, en su conjunto, constituyen nuestro ambiente espritiual; pero sin llevar la etiqueta de ninguna entre ellas. Es de índole existencialista, en cuanto trata de comprender en su conjunto un mundo individual (el del protagonista) sin valorarlo. Es psicoanalítico en cuanto despedaza, tierna pero inexorablemente, el interior de un hombre, encontrando infinitos fragmentos de su irradiación psíquica, hechos en parte símbolos; por fin, reuniendo todos los pedacitos y símbolos esparcidos en una visión orgánica y hasta cronológica de dicha vida que, de tal modo, llega a reconocerse a sí misma, por la primera vez, en su sentido integrado (p. 123 ss.). Es fenomenológico, en cuanto "él" no tiene nombre —como, dicho de paso, tampoco lo tiene el "moi" de Proust; no tiene amigos, no lee nada, no hace nada, no tiene empleo ninguno: no es, por lo tanto, nada sino un espejo humano "puesto en paréntesis" ("eingeklammert"), según la terminología fenomenológica, para hacerse desarrollar y reproducir en él sus propios recuerdos e impresiones. Pero el protagonista no por ello es menos un ser humano de sensibilidad superfina y de reacciones personalísimas; además, de un sentimiento de responsabilidad tan avasallador que no le deja reposo su preocupación — ¿de qué? Del sufrimiento fatal, innato, de todos los seres sin excepción, desde los millares de microbios echados, en cada segundo, sobre la playa (p. 27 s., etc.); desde las raíces y su triste obscuridad eterna, acampañada tan sólo por larvas de insectos (p. 101 s.); desde una concha sobre la cual él, de niño, había pisado —"aquel pobre ser que de nada era culpable, ni siquiera de existir" (p. 27); hasta "el hombre joven" (p. 25, etc.), segundo actor principal del libro, en cuanto se puede llamar "actor" a un personaje que no sólo no habla ni una palabra en un libro, sino que no asoma ninguna vez. Presente está, en cambio, ininterrumpidamente, en la conciencia atribulada del protagonista. No podría asomar, ya que su derecho de existencia en la

estructura del libro estriba en estar en la cárcel, "convicto" de un asesinato que no ha cometido, esperando su ejecución a las diez de la noche del mismo día en cuya mañana el libro ha comenzado por un sueño de pesadilla del protagonista (p. 7 ss.); el día que, hasta la entrada de "él" en la prisión como "sustituto", abarcará toda la acción, casi completamente interior. Y cabe notar aquí la cualidad más resaltante del libro, respecto a su concepción formal, y que quisiera llamar "unidad de persona", por analogía con las llamadas tres "unidades aristotélicas". Hay cambio de lugar y tiempo en la novela; pero no hay cambio de persona; o sea, que sin un momento de interrupción está presente el protagonista, recordando, meditando, actuando. De modo que no había posibilidad de hacer asomar a un prisionero, ya que era imposible mostrarle en la presencia del protagonista; y que, por tal conjunto de razones formales, tenemos el fenómeno no frecuente de que —como lo dije— el "segundo protagonista" de una novela queda invisible y mudo, fuera de la mente del primero. Uno de los "leitmotiv" del libro, sacado de la boca del protagonista, reza: "Hay que salvar al hombre joven". Hasta se designa este actor segundo por una etiqueta o fórmula, escribiéndose tan sólo "h.j.", como si fuera un sello impreso en el alma del que también aún es joven (pp. 56, 89), y que quiere salvarle sin saber cómo. (Quizá esa fórmula se haya sugerido también por su semejanza con los números que señalan a los prisioneros). Notemos de paso que tampoco el "hombre joven" tiene, en el libro, nombre burgués; ni lo tiene ninguna de las personas —la lavandera; el hombre del rincón; el viejo ("nadie había sabido nunca su nombre" [p. 108]); el mesonero— que pueblan la memoria y la observación del protagonista, deslizándose por ellas con los pasos silenciosos de espectros; evocando los siniestros "Seis personajes" de Pirandello, tampoco provistos de nombres. Los tienen, tan sólo, las tres mujeres que —además de la madre— han cruzado el camino del solitario por definición: Mónica, su esposa, que ha fallecido, descuidada por él, con el niñito; Elena, una prostituta que le ha amado y aún le visitará en la cárcel; Laura, muchacha de 12 años, ya muerta, su compañera silenciosa cuando él mismo, niño aún —"niño de piel dorada" (otro "leitmotiv" de los recuerdos)— corría y recorría la playa; y que es la única que él, por su parte, ha amado: pero se da cuenta de ello tan sólo en la cárcel, en sus últimas horas de vida (p. 125). Él no está hecho para el amor, sino para la caridad; su salvación será ese acto de sacrificarse a sí mismo que, visto así, también tiene algo de egocéntrico según su fin y esencia. Hay un solo lugar en el libro (p. 108 ss.) en donde la ética —tema céntrico para Mazzanti como para J. J. Rousseau—

se alarga en metafísica positiva, y no solamente en series apasionadas de preguntas sin respuesta posible. Allá "él" se ha dado cuenta de que la "vida" no vale, y que la caridad coronada de la muerte voluntaria nos lleva a la "existencia"; y ya de un empuje deseperado a su índole fatalmente contemplativa, letárgica, siempre distraída (p. 14 s.), y que nunca ha sabido sincronizarse con el tiempo. Como se había levantado temprano en la mañana del día funesto con dicho motivo (p. 25), así ahora, por la primera vez en su vida, corre a compás del tiempo, no se queda atrás de él. En el curso de 3½ horas que aún le sobran al "hombre joven" antes de ser ejecutado, y durante las cuales el metrónomo estilístico del cuento dobla su rapidez, y su carácter se cambia, pasajeramente, de novela psicológica en novela de detective (pp. 111-23), logra preparar y realizar el acto de "sustituto". Se acusa a sí mismo, ante la "Justicia" injusta, de haber cometido el asesinato, tan ajeno a él como al condenado hasta la fecha. Logra salvarle en el último minuto; ni siquiera le ve a él. Por lo que se ve recompensado —y que es lo único que para el verdadero tema del libro importa— es, por una felicidad, un entusiasmo interior, más aún, una paz del alma nunca antes experimentadas (p. 121 ss.). A base de tal estado privilegiado, ya asegurado en la cárcel, dando la bienvenida a la muerte inminente, puesta a la "existencia", se le organizará un aspecto total de su vida pasada, coherente y lleno de sentido, como ya lo indiqué; y por medio del cual, el lector llegará a conocerle mejor, antes de despedirse de él.

Considerado así, como elemento integrante de la invención y no como hecho aislado, se nos revela en su necesidad superior el aparente "azar" de que el "sustituto" "le logra salvar en último minuto" al condenado. Habría sido muy de acuerdo con un "realismo" por demás divulgado en la literatura desilusionada de nuestra época, si el protagonista hubiera llegado —no menos casualmente— un minuto *después* de haberse acabado la ejecución del "hombre joven". Pero el "h.j." no importa por sí mismo, en la estructura de la novela. No es sino elemento funcional para llevar al protagonista al estado definitivo de sus posibilidades, que tan sólo puede alcanzar por medio del sacrificio: es así como el sacrificio *debía* de realizarse, bajo la luz de una probabilidad interior, por encima de lo casual positivo o negativo.

IV

"Un neurasténico", dirán los normales, renunciando a la lectura del libro; y no se la aconsejaría a ellos. Tampoco la aconsejo a aquellos para

quienes, con la palabra de "religión", se les reune inevitablemente el concepto de un más allá positivamente delimitado, de una u otra manera. ¿Cómo podría encontrarse tal concepto en uno cuyo escepticismo y relativismo "no tiene seguridad ni siquiera de la propia existencia"; que sabe que "sólo existía la certeza de que había sido niño" (p. 80); y que le concede a la vida "una sola posesión: la seguridad de la muerte" (p. 120)? Las preguntas del niño, y hasta del adulto al recordarse de ellas, van así: "¿Quién había organizado esa lucha eterna...?" (p. 59) "Pero ¿para qué ese extraño juego de vaivén?... ¿Por qué no todo lo contrario?... ¿Por qué...?" (p. 86); "¿...por qué tenía que suceder todo aquello? ¿Qué irremediable fatalidad se ocultaba en el corazón de los hombres?" (p. 102). El "por qué", el "quién", además del "quizá" (que también vuelve docenas de veces), partículas "guiadoras" a través del libro, expresan la duda metafísica, no la certitud. Entendámonos bien, sin embargo: tampoco una certitud materialista. Más bien, ellas se dirigen a un Más allá; tan sólo, a uno indescifrable. Un escepticismo dolorosísimamente pesimista — es esta la mentalidad de "él". Él sabe que no se acabará todo con la muerte, que hay algo además de la "vida"; hasta lo llama "existencia"; pero más no sabe. No menos desesperadamente pesimista era el sentimiento vital de un gran poeta como Giacomo Leopardi; pero para él, la solución era el ateísmo materialista; y tampoco tuvo una inmensa conmiseración con todo lo creado, como la que acompaña precisamente las erupciones más negras de pesimismo metafísico en nuestro "sustituto" —sin aliviarlas— (ej.: p. 96 s.). Lo que siente Leopardi hacia las criaturas extrahumanas es más bien envidia, porque ellas viven naturalmente, y así —según dice— no sufren. La compasión caritativa que, en cambio, todo le penetra al "sustituto", le acerca a otro gran italiano en el cual el relativismo escéptico se reunía con la gran compasión — Luigi Pirandello, ya mencionado más arriba. Para Leopardi, los que sufren son los hombres. Para el "sustituto", cuando compara la vida de las hormigas con la de los seres humanos, no hay diferencia en el sufrimiento inherente a ambas (p. 76 s.).

Es así como el nombre de Dios casi no aparece en el libro; pero, por otra parte, que, cuando aparece, no desentona con la filosofía del protagonista, como desentonaría en un poema de Leopardi. Una sola vez me parece haberme encontrado con "Dios" (p. 86), además de "potencia divina" (p. 127). Extraña en algo, encontrarse, en tal ambiente de reserva metafísica, con los símbolos de la religión cristiana: "la Biblia" (p. 108); "la libertad de elección" (pp. 37, 97); hasta asoma "Jesús": es verdad

que, una vez (p. 105), en compañía de Espartaco, el revolucionario social; la otra (p. 119), como prototipo del sufrimiento humano; en ninguna, como el resucitado. Aun menos hay algo como una relación personal para con Dios como salvación, refugio, solución de problemas fundamentales. Cuando se habla de "fe" (p. 111), es una fe moral, no religiosa, aunque basándose en la palabra bíblica (p. 104). Pero tampoco hay odio hacia Dios. El sufrimiento general e inexplicable, incomprensible (p. 104) de la creación se lo refiere al "creador" tan sólo como hecho, no como acusación. Al fin del libro, "él" se siente fuertemente atraído hacia un sacerdote que le visita en la cárcel, y que podría haber sido su primer amigo en la vida (p. 134 s.). La que se acusa, la que se odia, no es la religión; es, más bien, la "sociedad". No es ateo el "sustituto", pero sí es anarquista, "embargado por una ira indescriptible hacia la sociedad" (p. 121). Es interesante observar, en este contexto, cómo se han deslizado a la pluma del autor, una sola vez, los epítetos solemnes que la religión le da a Dios, pero que él —portavoz del protagonista— da a la Sociedad, concebida, en ese momento, como un anti-Dios: "ese fabuloso ser *invisible, omnipresente y todopoderoso* que se llamaba sociedad" (p. 72). Vemos también una espantosa caricatura de la plegaria, en la persona de "un mantis religioso" (más tarde: "diabólico") que "él", de niño, ha observado, acechando, en la posición conocida de rezadora, a una langosta que entonces se comió, comenzando por la cabeza; obedeciendo inocentemente al instinto común de hacer sufrir (p. 36 s.): una de las imágenes que obsesionarán, por largo trecho del libro, su pobre hipersensibilidad atormentada, servida por su memoria no menos sensible. El autor describe acertadamente esa compasión siempre viva pero siempre pasiva, y que lucha para concretarse por fin en acción de caridad, llamándola "el perpetuo desgarramiento de sentir los dolores ajenos como propios". Tal estado anímico llega a su cumbre y casi da una voltereta, cuando lo que le mueve a compasión no es nada sino lo subconsciente mismo, visto en su anhelo de alcanzar la luz —en este caso, la luz de la conciencia (p. 86). El poeta, con su asombrosa fuerza visual, logra hacerle vislumbrar al lector el mundo de lo subconsciente como si fueran "los abismos del mar", vagamente claro-oscuros; las "formas monstruosas" que se adivinan al fondo de dicho abismo *(ibid.)*, evocan monstruos marinos. Y el lector sabe que el mar, por su parte, es uno de los "arquetipos" en la vida anímica del protagonista; de modo que sus propios abismos mentales se le unifican con los abismos naturales que siempre han sido su "patria" más inmediata. Con una mentalidad tan sombría, a él mismo le resulta incomprensible, "como

él no se había suicidado todavía" (p. 89). Es verdad que, como explosiones, le llegan ataques de gozo: "una loca alegría de vivir" (p. 66); "esos momentos perfectos de su vida", que desde luego se reconocen como "otra de las tantas cosas inexplicables" (p. 85). Tan sólo después de haber dado el gran paso de sacrificarse *de hecho,* "un júbilo inmenso . . .invadió todo su ser" (p. 122): no mera vibración nerviosa, incalculable e insignificante, esta vez; sino que es la liberación moral, manifestándose en una felicidad que le acompañará hasta la horca (p. 136). Tal nueva alegría le cambiará hasta sus observaciones pesimistas en recuerdos positivos; el "hombre del rincón" (p. 79 ss.) se le amalgama, por fin, con "el rostro de su padre" que antes no había sabido evocarse (p. 21, 127). Un "non plus ultra" de la actitud conmemorativa, tan resaltante en el libro, encontramos en la frase: "recordaba haber recordado. . ." (p. 89).

V

Y hablemos de la expresión verbal, la forma lingüística, el "estilo" bajo el cual se nos ofrece el mundo anímico esbozado hasta ahora. Lo que más llama la atención: este "héroe", sumamente concentrado sobre sí mismo, caracterizado por su ensimismamiento, *no* nos habla, en el libro por medio del cual él se expresa, *en la primera persona.* Se esperaría un "yo"; y con lo que nos encontramos es con un "él". Me he preguntado el por qué de este fenómeno que sorprende; y me parece haberlo comprendido. El soliloquio no habría sido la forma más apropiada para conocer a uno que por definición es mentalmente mudo, o sea introvertido. Con su posición típica de apartado, es más natural que algún otro hable por él; alguien que le conozca muy de cerca, pero viéndole a distancia. ¿Quién, pues, podría reemplazarle, haciendo sus veces, hablando en su puesto? ¿Quién sino el autor mismo? Ya le he llamado "portavoz del protagonista". Y había una sola forma por la cual un ensimismado tal, cuya propia expresión es más bien el silencio que la palabra, debía llevarse a la expresión lingüística: la forma llamada "estilo vivido" ("Erlebte Rede", "style indirect libre"). Permítaseme esbozar en pocas palabras la significación de este concepto estilístico, aunque sea bien conocido. El estilo "directo" dice "yo"; el "indirecto" reproduce en otra forma gramatical lo que "yo" había dicho. El "vivido", en su parte, procede por "él", y cambia el presente en pretérito; y, sin embargo, tiene relación más íntima al alma del "yo" que el "indirecto". Tomo un ejemplo cualquiera, no

sacado de nuestro libro. "¡Con qué ojos ella le había mirado! él habría debido tener más cuidado; ya la había perdido para siempre, según la probabilidad!" En un lugar tal, quien habla no es el autor (quizá criticando o admonestando a su personaje). Habla más bien, y en silencio, el sentimiento interior del personaje mismo, reprochándose a sí mismo, con remordimiento, un error irreparable que ha cometido. Lo que el autor hace es que, haciéndose —como si fuera— "dictar" tales palabras silenciosas, reveladoras del alma de su personaje, las manifiesta en la tercera persona y en el imperfecto; pero vibrando de la emoción silenciosa que tan sólo el personaje y no el autor siente en el caso correspondiente. Este estilo, revelador por medio de palabras que así no se habían pronunciado, es uno de los medios expresivos fundamentales en la prosa artística de los siglos XIX y XX; pero ya se encuentra en verso y prosa desde la Edad Media.

Pues bien: yo diría que, en *El sustituto,* tenemos un raro caso de "estilo vivido" no tan sólo ocasional —como está muy divulgado— sino *perpetuo, continuo,* llenando la mayor parte de un libro, como su forma principal de expresión; mientras que lo que el autor cuenta por su propia boca —el cuento como tal, los acontecimientos, las descripciones, las divagaciones psicológicas, etc.— se reduce, en este libro, a un mínimum. Califiqué de "interrupciones" —hablando de los "dos planos contemporáneos"— los momentos de cuento auténtico en esta novela; y lo que "interrumpen", es el monólogo en "estilo vivido" por medio del cual nos viene, a los lectores, el "río de conciencia y subconciencia" del protagonista. "...A lo lejos, el lirio se había transformado en una mancha extraña, que de pronto parecía un rostro de perfil". *(Comienza la "interrupción").* "Sonrió al recordar... El agua que había colocado en el jarrito... comenzaba a desprender un vapor transparente. Cuando trataba de recordar..." *(Se termina la "interrupción").* "Bien podía calificarse de renegridos..." (p. 21). Aparece también algo que se podría llamar "estilo vivido al cuadrado", cuando al protagonista mismo se le representa la ilusión de una tertulia que quisiera haber llevado con una persona, y que él mismo se finge en estilo "indirecto", y a la vez "vivido": "El (amigo) comprendería cuando le contara que su vida jamás había tenido un sentido definido de amor y caridad hacia sus semejantes..." (p. 134). Resumiendo: se cuenta por boca del autor la "acción", muy fragmentaria y escasa; y "por boca" del protagonista (que casi siempre está solo consigo y nunca desaparece de la escena), pero no en primera sino en tercera persona y en el pretérito, todo lo que no es "acción", o sea, los nueve

décimos del libro. Tan sólo hacia el final, durante la crisis ya mencionada, el cuento del autor sobrepasa el del protagonista, por breves páginas (111 ss.); volviendo, muy pronto, al centro el "monólogo vivido". La misma ejecución —la muerte en la horca— no hace sino asomar ligeramente a través del velo de un sueño ya hecho "existencia", y que le llega al lector en "estilo vivido", sin intervención directa del autor (p. 135 s.).

La monotonía variada, cierta placidez despreocupada, resignada, y a la vez personalísima —lo que antes llamamos "una voz" que canta a través del libro— no es sino la melodía del "estilo vivido" perpetua, manifestación a la vez distanciada e íntima del movimiento que se desarrolla en el alma del protagonista.

Dije que el "estilo vivido" está lejos de haberse inventado en el siglo XIX. Sin embargo, tiene carácter más bien moderno que medieval; mejor dicho, su uso esporádico en la literatura antigua ya prefigura ciertas tendencias mentales que tan sólo en nuestra época han llegado a prevalecer. Tal índole de inmediatez anímica se hace evidente en esta forma de expresión también por la poca admisión que da a las formas de la retórica tradicional, romana y medieval. (El estilo "directo" que, hasta hoy día, las admite bajo ciertas condiciones, casi no aparece en nuestra novela: casos como "disculpe..." (p. 90), o "Señor Viento..." (p. 95), en medio de una visión estática, son rarezas en este ambiente estilístico). Es así como nos encontramos con pocas o ningunas anáforas, paronomasías, isocolos, etc.; y que, en cada caso, no influyen, con su carácter innato de distinción rítmica, de claridad patética, de martilleo enfático, esa melodía unísonamente variada, expresiva por inmediata. Hay unas pocas anáforas, muy simples y rarísimas: "...de aquella imagen, de aquel silencio, de aquellos sonidos..." (p. 98); "apenas con su sonrisa, apenas con el soplo de su voz" (p. 129). Pero lo que sí se encuentra, son complicados edificios sintácticos, frases largas, a veces torrenciales, como si el "río de la conciencia", casi siempre encauzado en su lecho de un ensimismamiento silencioso, a veces se desbordara y lo inundara todo de poesía y emoción. (Ejemplos: "Cantarían allá.." (p. 93 s.); "O tal vez al principio" [p. 124]). También pertenece aquí y no a la retórica una cadena —anafórica según la forma— que, con ironía velada, pinta la pequeñez y anonimidad de la existencia humana en los espacios infinitos del universo: "...*un* ser viviente desesperado a orillas de *un* mar de *un* planeta de *un* sistema solar solitario de *una* pequeña galaxia *tan* perdida en el universo, *tan* olvidada en la infinitud del espacio..." (p. 131). Y ya hablamos de los "torrentes de preguntas" con su "por qué", "por qué" —anafóricos según la forma

también ellos, y que, sin embargo, no aspiran a efectos formales y rítmicos, sino que brotan de la inquietud más elemental, como su expresión legítima.

VI

Es sumamente difícil de coger en su esencialidad y de definir por conceptos estilísticos, esa melodía unísona aunque polífona por medio de la cual "canta" todo el largo "monólogo" en tercera persona. La voz del que monologa forma, ella misma, un elemento de una sinfonía, junto con el "Señor Viento" (pp. 20 s., 95, 118), las olas, los pinos. Con su suavidad elementalmente natural, aunque inquietada y agobiada por incesantes problemas de índole humanísima, desentonaría, en lo ideológico, cada expresión recia de pasiones o racionalista de pensamientos, como desentonarían con ella, en lo formal, los esquemas de una retórica, por expresiva que fuese. Por eso topamos con una erupción anárquica como aquella contra la sociedad, y con un "júbilo" como el que la sigue, tan sólo una vez (p. 121); y son frutos de una decisión del protagonista que no volverá a producirse. Tampoco algo como la ironía tiene derecho de ciudadanía en este ambiente estilístico, ya que la ironía, con su índole prevalentemente intelectualista, moralista, amarga, disonaría en un mundo de expresión tan matizado, basado en semitonos de color gris y azulado. Ya aduje un caso poco resaltante de ironía. Otro de los rarísimos objetos de ironía agresiva es "el comerciante honrado" —más bien *no* honrado, según los conceptos del protagonista, sino digno elemento de la "sociedad" detestada— que ha denunciado al "hombre joven"; y hasta en este caso, el sentido irónico se revela lentamente y como si fuera con vacilación, casi dándose cuenta de su propia extrañeza en la tonalidad del libro. El protagonista ha encontrado la mención de "un honrado viajante de comercio" en unos periódicos "bien pensantes", defensores del orden, furiosos enemigos del "hombre joven" (p. 112); y era tan sólo esta procedencia que, a lo mejor, habría podido hacer husmear, al lector, algo irónico en esa primera aparición del epíteto "honrado". Al repetirse la locución la primera vez (p. 121), todavía no se hace indudable la intención sardónica, si no fuera por la iteración intencionalmente mecánica de "honrado"; tan sólo con la segunda vez (p. 133) se manifiesta la ironía, al contrastarse el "honrado" con su propia "nueva mentira".

Si insistiéramos en clasificar nuestra novela bajo un "ismo", el único que quizá se ofrece, es "simbolismo". En cada caso, rebosa el libro de

símbolos, en cuanto el símbolo poético es elemento individual, en reemplazo de algo que no admite expresión poética directa. El más ambicioso entre ellos, lindando con lo alegórico, es "el barquito en la botella". Dicho barquito asoma como uno entre los recuerdos de la infancia, sacado desde lo subconsciente del protagonista por medio de una asociación proustiana —las "botellas llenas de licores de apariencia submarina" (¡siempre el mar como "arquetipo"!), puestas en fila en un mostrador de café (p. 82); luego dominará en la meditación conmemorativa, hasta el último momento (p. 134). El padre le había regalado el juguete; el niño lo había recibido con alegría y encanto algo misterioso (p. 126). Al preguntarme respecto al valor semántico de este símbolo, inquietante y poco accesible, en el conjunto del libro, creo que en él se personifica el estado típico del protagonista, el de introvertido, aprisionado en su propio ensimismamiento como en una botella (se piensa también en el "espíritu encerrado en la botella", motivo folklórico iluminado por C. C. Jung); no habilitado a moverse según sus facultades (la navecita preparada en todos sus detalles pero fijada en la botella), sino condenado a quedarse en la potencialidad. Consecuentemente, le mueve a compasión también el barquito, emblema de su propia cohibición innata (p. 94 s.); además sueña en regalarlo a un niño pobre (p. 94); y se representa la "liberación" del barquito y el momento extático "cuando el barquito fuera colocado por primera vez en el agua" (p. 95). Es aquí cuando el protagonista prorrumpe en una de las rarísimas alocuciones en estilo "directo", hablando al "señor viento" *(ibid.)*. En este momento, el anhelo hacia la propia "liberación" —una entre sus experiencias fundamentales— se ha reunido, como se ve, con la otra hacia la caridad activa (compasión para con el barquito; regalo para un niño pobre). Pero ¿por qué aquella alegría al recibir el juguete, visto que es representación simbólica de su propia miseria? ¿Por qué no sintió, más bien, horror y tristeza frente a tal imagen de su propia cohibición? No lo sé. En cada caso, el "barquito" simbólico debe comprenderse como criatura del *mar,* la base emocional de todo lo que es anhelo y sentimiento de vida en el protagonista.

En los momentos más sublimes del libro, el sonido del "río de conciencia" se eleva a música; el simbolismo se hace canción. O, mejor decir: aquella voz que nos pareció oír a lo largo de la lectura, se va concretizando en melodía distinta. "Ahora sí, escuchaba una música lejana. Pero no era un recuerdo, no. La música poseía la intensidad innegable del sonido. Cantarían allá las olas y los pinos, y el aire en las alas de las gaviotas... y el señor viento, su maravilloso amigo invisible, andaría... ensayando

en su flauta..., mientras los pájaros le secundaban y el gran coro se preparaba... Pero allí también cantaban las cosas y todo se llenaba de una música grave y celestial... La música había cesado..." (p. 93 s.). Está cantando y tocando, pues, la naturaleza extrahumana, después de haber soplado, susurrado, silbado, rugido tantas y tantas veces, de cerca, de lejos, a lo largo del "monólogo". (Huelga decir que se trata de ilusión también en esta música; pero no ilusión recordada sino presente). Más tarde, sin embargo, ya dado ese paso voluntario a la cárcel, ya habiéndose sublimado la ilusión caduca en seguridad trascendental, y de la cual la muerte inminente no es sino la base material, se hará humana también la música. En una experiencia psíquica de alta cepa, basada intelectualmente en Proust como modelo, pero imbuida de una plenitud de sentimiento humano nunca alcanzada por Proust, el aprisionado otra vez "oía una música lejana", también ella "más poderosa que un recuerdo" (p. 127). Con variaciones verbales del lugar antes citado, técnicamente interesantes, se presenta de nuevo el concierto de la naturaleza en "melodiosas palabras ininteligibles" *(ibid.)*. (Nótese que, con toda la intimidad con la naturaleza extrahumana, es una de las experiencias del protagonista que tampoco con ella —el mar, el viento, los pinos— hay posibilidad de entenderse (pp. 18, 77).) Pero ya se mezcla, a esa melodía sin palabras palpables, "otra canción, otra música" "en su interior" (p. 127). El "hombre del rincón", hecho su padre rejuvenecido, asoma sentado sonriendo; el protagonista mismo, de niño, está con él. Y se oyen (p. 128) palabras humanas, por fin —los versos de una canción de cuna, cantados por una voz de mujer. Son versos (sumamente líricos y contemplativos) que el lector conoce, ya que el protagonista, desde el principio (p. 13), se había esforzado por encontrarlos y rectificarlos en su memoria. Habían vuelto los versos en el libro, como un verdadero "leitmotiv" (p. 76, s.); pero lo que nunca podía averiguarse, era la persona que los había cantado en el pasado. ¿Había sido Laura, Mónica, Elena la cantante? Este problema, esta lucha con la memoria, esta "inquietud... de saber que existía algo en él que no estaba aclarado... (p. 133), es lo que le llena el espíritu, mientras que ya le conducen —casi sin notarlo él— a la ejecución: "la música de las lentas palabras inexplicablemente poseedoras de toda la serenidad que hubiera podido necesitar durante su vida" (p. 135). A este hombre cuya existencia está como si fuera concentrada en la memoria de su pasado, no le puede llegar la Gracia sino bajo la forma de aclarársele el último rincón aún oscuro de sus recuerdos. Ya en manos del verdugo, ya perdiendo el suelo bajo los pies, le viene la Gracia pedida: "y recordó".

Alrededor de su cuello, en lugar de la soga, "recordó dos manos suaves y acariciadoras..." (p. 136). Le viene la última visión retrospectiva: se ve de niño una vez más; y quien le canta esos versos es su madre. La madre: la primera y la última mujer en su vida; ha sido ella la cantante tan desesperadamente buscada. El pensamiento postrero del moralizador inmejorable es un remordimiento —el de haber decepcionado a su madre. Es así cómo el símbolo de los símbolos, la canción de cuna, por fin identificada, pone el sello sobre una existencia que ha logrado cumplirse al sacrificarse.

Con ello, este lector se despide de su joven amigo, poeta por la gracia de Dios. Y le repite su deseo: que él, cuando escriba su próximo libro, tenga gran cuidado de su derecho de primogenitura poética y nunca lo trueque por un plato de lentejas literarias.

ULRICH LEO,
Universidad de Toronto, Canadá.

APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA DE ALEJANDRO KORN

(Años 1860-1883)

> Su filosofía podría ser cartilla de nuestros jóvenes, norma de nuestros hombres y mandato para nuestros dirigentes. Cuando alcancemos a constituir una colectividad humana regida por esos principios y alentada por esos ideales, habremos alcanzado la categoría de un gran pueblo.
>
> ARNALDO ORFILA REYNAL.

I

HACIA 1858, un joven exiliado alemán llegó al pueblo pampeano de San Vicente, en la Provincia de Buenos Aires, y decidió radicarse en él. El recién llegado se llamaba Carl-Adolf Korn. Había nacido en Breslau en 1820 y era ex oficial del ejército prusiano.

Años atrás, por su participación en las luchas políticas de la Alemania de 1848, se había visto obligado a abandonar su patria y a refugiarse en Suiza. En Suiza, residió un tiempo en Neuenburg y en la pequeña ciudad de Locle, famosa por sus relojeros. Ejerció en Locle el oficio de *pharmacien*, o, más bien de *Apothekergehülfe*, en la farmacia de un tal Depierre, según informes bilingües de los archivos helvéticos.[1] Desempeñó este empleo desde 1852 a 1853. Anteriormente, en Berna, el año 1850, el ex militar prusiano había declarado ser filólogo.[2]

[1] Los informes referidos en el texto fueron enviados al autor de este trabajo por el Director de los Archivos Generales de Suiza, Sr. Leonhard Haas, el cual los despachó en Berna, el 4 de octubre de 1954. Se fundan en documentos en lengua francesa existentes en Neuchâtel, y en lengua alemana, obrantes en los archivos de la Universidad de Zurich y de las ciudades de Zurich y Berna, respectivamente.

[2] Según los documentos aludidos en la nota anterior.

Pero es el caso que ni la milicia, ni la filología ni la farmacopea eran la verdadera vocación del expatriado. El mayor Korn —tal era su rango militar— quería ser médico. Y por eso ingresó en la Universidad de Zurich, en cuya *Medizinische Facultät* se matriculó en el verano de 1853.

No se sabe por qué razón, sin concluir su carrera y tras sólo asistir a clase durante cinco semestres, abandonó sus estudios en Zurich.[3] Estaba escrito, por otra parte, que no en la patria de Guillermo Tell sino que en la de Martín Fierro, el mayor Carl-Adolf Korn se iba a sentir como en la suya propia. Su destino lo esperaba en la Pampa, en San Vicente, no en Zurich o en Neuchâtel.

San Vicente, al mediar el siglo pasado, no era más que un bastión en plena llanura pampeana. Pero las costumbres patriarcales de los vecinos gauchos, "su idiosincracia y filosófica manera de entender la vida",[4] encariñaron al inmigrante alemán con aquel paisaje. Y allí echó raíces Carl-Adolf Korn; allí contrajo matrimonio con María Verena Meyer, muchacha suizo-alemana, natural de Baldingen. Y allí el mayor Adolf Korn se convirtió en "el doctor Adolfo Korn". Su diploma, nunca obtenido en Suiza, se lo otorgaron *ad honorem* los convecinos gauchos de San Vicente y sus aledaños.

Los Korn fundaron un hogar laborioso y feliz. María Verena Meyer era hija de un militar prusiano, el cual, también como el mayor Korn, había emigrado de Alemania a raíz de los sucesos de 1848, "después de desobedecer una orden de disparar contra los obreros de una fábrica".[5] Adolfo Korn y su esposa eran naturalezas afines. No sólo profesaban las mismas ideas en religión y política —ambos eran luteranos, de convicciones liberales—; no sólo hablaban la misma lengua en aquel lugar hasta ayer desconocido, sino que los animaba el mismo espíritu del *pioneer* afirmativo y voluntarioso que se identifica con la tierra nueva sobre la que edifica su hogar en los límites del desierto.

Una fotografía reproducida más de una vez, muestra el estado actual de la vieja casa de los Korn en San Vicente.[6] En primer lugar, aparece

[3] Según informe del *Kanzelei* de la Universidad de Zurich, incluido en el referido legajo remitido por el Sr. Haas.

[4] Ver el ensayo biográfico del Sr. Luis Aznar en el libro de que es coautor con Francisco Romero y Ángel Vassallo, titulado *Alejandro Korn* (Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1940), pág. 95.

[5] Según carta personal del Sr. Antonio Ángel Lenuzza, fechada en Buenos Aires el 28 de enero de 1954. El Sr. Lenuzza, para lograr este y otros datos, se entrevistó en la ciudad de La Plata con la hija del filósofo, Da. Inés Korn, y con los señores Francisco Romero y Luis Aznar, en Buenos Aires.

[6] Ver reproducción de esta fotografía, por ejemplo, en las *Obras Completas* de A. Korn: (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1940), pág. 39.

la vivienda misma de la familia. Es un edificio de sobria fachada, sin corredor frontero, al que dan acceso varias puertas con cristales. A la derecha se yergue lo que debió de ser la cochera, construcción de tejado de a dos aguas, de estilo criollo. En el patio hay algunos árboles de escaso follaje. Detrás de ambos edificios la vegetación es alta y espesa.

En esta casa nació el primogénito del matrimonio, a quien llamaron Alejandro, el 3 de mayo de 1860. Según la partida de bautismo No. 729 obrante en el archivo de la Congregación Evangélica Alemana, sita en Buenos Aires, el niño fue bautizado en casa de sus padres, por el pastor Gercke, el día 4 de marzo de 1862. El nombre completo del flamante cristiano, conforme al citado documento, fue Alexandro Gotthelf Korn.[7]

La primera escuela de Alejandro fue su propio hogar. Sus padres le enseñaron a leer y a escribir. Cuenta un biógrafo que "profesores alemanes le inculcaron luego las nociones correspondientes al ciclo de estudios primarios"[8] en la casa paterna. Estos profesores debieron de ser los emigrados alemanes de 1848 que frecuentaban el hogar de los Korn; los cuales profesores, según Eugenio Pucciarelli, allí, en el exilio, en plena pampa, aún "mantenían encendida la esperanza en el triunfo" de sus ideas.[9]

El niño aprendió simultáneamente el alemán y el español, lenguas que llegó a dominar con igual maestría, pues primero fue poeta en alemán y luego escritor filosófico en lúcida prosa española.

Sin duda hubo en aquel hogar de emigrados una atmósfera intelectual que debió de influir profundamente en el espíritu del futuro filósofo. En la casa de San Vicente los refugiados alemanes evocarían los tumultos de Berlín, la actitud equívoca de Federico Guillermo frente a las demandas del pueblo; las barricadas de Frankfort, el entusiasmo revolucionario; comentarían las ideas de Mazzini que eran también las suyas, y se exaltarían con esperanzas y rumores de nuevos alzamientos. Alejandro, oyéndoles hablar de estas cosas, acaso haya tenido así las primeras noticias de la lucha secular por la libertad.

María Verena guardaba como una reliquia la espada de su padre el militar, el cual huyera un día, como se ha dicho antes, hacia tierras libres

[7] Copia de esta partida de bautismo fue remitida al autor de estas páginas por Da. Laura del Carmen Santoro de López, acompañada de una carta fechada en San Vicente, el 18 de agosto de 1954. En esta carta asegura la Sra. de Santoro de López que la tradición oral recogida por ella en San Vicente relativa a D. Adolfo Korn, confirma lo que sobre él se dice en el texto.

[8] Ver el citado libro de Romero, Vassallo y Aznar (mencionado en nota No. 4), pág. 96.

[9] Ver el prólogo de Eugenio Pucciarelli al libro de Alejandro Korn, *La Libertad creadora* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1936), pág. 8.

para no manchar su acero con sangre de oprimidos.[10] Evocaciones de jornadas de lucha por la libertad y dignidad humanas, ardorosas esperanzas en la victoria final de las ideas liberales, todo esto sería tema de conversación a la luz de las lámparas de petróleo en la casa de San Vicente. El futuro filósofo de *La libertad creadora* debió de recibir allí, por vez primera, la vaga inspiración infantil de lo que en su madurez constituiría el corazón de su doctrina filosófica.

Don Adolfo, o como ya lo llamaban los pueblerios, el Dr. Adolfo Korn, gozaba de gran predicamento en San Vicente. Ejercía la medicina con algo así como una abnegación apostólica y su idoneidad como galeno era artículo de fe en la comarca. Además, como dedicaba parte de su tiempo a fomentar el cultivo del trigo con nuevos métodos, su fama de sabio entre los agricultores se fundaba en éxitos de evidencia múltiple. Don Adolfo fue quien instaló el primer molino harinero de la zona.[11] Con los años, su figura, como la del *Médicin de Campagne* balzaciano, fue asumiendo un prestigio patriarcal.

Un romance salpicado de voces gauchescas, escrito para honrar su memoria, evoca al médico de San Vicente conduciendo su propio coche, con su maletín de instrumentos, camino de la casa de un enfermo:

Allá va, sereno y solo;
él es médico y cochero,
él gusta lo necesario
desdeñando lo supérfluo;
él ahorra cuanto puede
para sus pobres enfermos;
él pone en la desmayada
voluntad, soplos de aliento.
Él sabe que hay que curar
el alma antes del cuerpo.

Así, de día, de noche,
en verano y en invierno,
bajo el sol, bajo la lluvia,

[10] Según la citada carta de A. A. Lenuzza. También puede verse el artículo de Alejandro Isusi, "La casa en que escribió y murió Alejandro Korn", La Plata, 2 de diciembre de 1956, en el diario *El Día*. El Sr. Isusi hace decir en este artículo a la hija del filósofo, Da. Inés Korn: "Mi abuelo era hijo de un coronel prusiano". Debe de haber aquí un error de imprenta, pues Da. María Verena, abuela de Da. Inés, era hija del nombrado militar.

[11] Según Luis Aznar, *op. cit.*, pág. 95.

en San Vicente le vieron
como un apóstol del bien...[12]

Adolfo Korn era un espíritu altruista lleno de cristiana caridad. Tenía las virtudes que iba a heredar su primogénito. Le gustaba enseñar con la palabra y el ejemplo. Socorría a los humildes, gratuitamente, como médico, y partía su pan con ellos. Era, en suma, un patriarca pampeano, rubio, de grandes bigotes a lo Bismarck, que le llegaban hasta los carrillos, y de unos ojos claros y bondadosos. Su amor a los desvalidos, sus maneras bruscas que disimulaban una fina sensibilidad; su aparente rudeza, su saber y su dinamismo emprendedor, todo esto contribuyó a que los gauchos vieran en él un hombre extraordinario, fuerte y duro para el trabajo como ellos, aunque muy superior por la cultura y el carácter. Por eso dice el autor del "Romance del doctor Korn" que

en vida le tributaron
homenajes muy sinceros:
dieron su nombre a una plaza
y a una calle de aquel pueblo...[13]

Este prócer pampeano arropado en su negro levitón, sudoroso el rostro bajo la alta chistera, que saludaba campechanamente a los gauchos que pasaban a su vera mientras iba él a visitar a sus enfermos con el inseparable maletín, hubiera podido ser un admirable personaje gringo de una novela de Benito Lynch. Dos días antes de morir, estando ya muy enfermo, durante una noche de tormenta, acudió al rancho de uno de sus protegidos y salvó una vida. Falleció en 1902. Sus restos están sepultados en el cementerio protestante de San Vicente. Todavía hoy la calle de la quinta del médico agricultor lleva el nombre de Adolfo Korn.

Casi nada se sabe de la madre del entonces futuro filósofo. ¿La conoció don Adolfo Korn en Suiza o en San Vicente? ¿Emigró María Meyer a la Argentina antes que su esposo? Consta en los archivos de Zurich que Adolfo Korn vivió en 1853 y en 1854 en casa de una familia Meyer de esa ciudad. Pero ignoramos que estos Meyer hayan sido o no deudos de María Verena.[14]

[12] Ver el folleto de Armando C. Báez Langet, *Romance del doctor Korn* (La Plata: Renovación, 1947), págs. 9-10.
[13] *Ibid.*
[14] Según informe del Archivo de la ciudad de Zurich, firmado por Paul Guyer, el 21 de septiembre de 1954.

No es difícil, sin embargo, imaginarla como a una mujer hacendosa, consagrada a las labores domésticas, yendo de una habitación a otra, lustrando muebles y objetos, ordenando la ropa blanca en las cómodas y vigilando el trabajo de las criadas. ¿Cómo sería el interior de la morada que fue el centro de su vida?

Sarmiento, en su *Facundo,* describe los hogares alemanes de la pampa al sur de Buenos Aires, esto es, los situados en la zona de San Vicente y sus alrededores:

"El amueblado [es] sencillo pero completo; la vajilla, de cobre o de estaño, reluciendo siempre; la cama, con cortinillas graciosas y los habitantes en un movimiento y acción continuos".[15] Así sería por dentro la vivienda de esta señora educada en Zurich,[16] que venía de una civilización muy avanzada a una comarca casi bárbara. Y la imaginamos empeñada en dar a su hogar pampeano, en que guardaba algunos recuerdos de su familia y de su tierra —la referida espada, algún reloj primoroso, viejos retratos y algunos utensilios antiguos— la limpieza y el orden de su casa natal de Suiza.

II

La infancia de Alejandro Korn transcurrió en aquel pueblo de gauchos. La población de San Vicente era casi en su totalidad criolla: *chinos* y *chinas* ignorantes, rudos, ingenuos y ladinos a un tiempo, que veían en la germánica familia Korn algo exótico y digno de curiosidad y admiración. El niño Alejandro los admiraba por su rubicundez. Lo llamaban *el alemancito* y, cuando había reunión social en el pago, se "lo pedían prestado" a sus padres para exhibirlo a los forasteros:

—¿Me prestan el rubio para el rancho, que hoy hay visitas?[17]

Alejandro era voluntarioso, obstinado y algo arisco. No en vano había nacido en la Pampa, de una pareja de *pioneers* y no en vano llevaba en las venas sangre de militares rebeldes. A menudo Alejandro desaparecía de su casa durante horas y se refugiaba entre los cardos. Esto hacía siempre que se enfadaba. Era menester entonces ir a buscarlo, lejos, en el campo, y halagarlo para que regresara al hogar. El niño, en contacto continuo con los gauchos, se hizo a la vida y costumbres pampeanas, aprendió el gracioso dialecto de la comarca, llegó a ser consumado jinete feliz de galo-

[15] D. F. Sarmiento, *Facundo* (Madrid: Editorial América, s. f.,), pág. 29.
[16] Según la referida carta del Sr. Lenuzza.
[17] Ver también el citado artículo del Sr. Isusi.

par por la llanura; fue, en suma, un gauchito más instruido que los otros pues tenía profesores que le hacían leer en alemán a Goethe y a Heine, pero igual a los demás muchachos en las destrezas de la vida pampera.

Lector desde niño de grandes autores alemanes, y en especial de los poetas citados, quiso más tarde cantar a su pampa nativa en la lengua exótica que a él le era familiar como la jerga del gaucho. Y lo hizo en sonoros versos alemanes que ha traducido Ernesto Palacio:

En los desiertos llanos de mi patria
no eleva ningún monte su cabeza
nívea, ni hay arroyos sonrientes.
Sólo se ven, interminables,
el cielo azul y la llanura verde,
y llega hasta los últimos confines
el soplo formidable del pampero...
El hombre que aquí manda es recio y fuerte;
tiene en los ojos un fulgor salvaje,
y cuando arroja el lazo, la arrogante
cerviz al toro humilla.
.....

Yo nunca oí el murmullo de los bosques,
ni soñé al borde de las cataratas.
Sólo aprendí a escuchar allí el latido
del angustiado corazón humano.[18]

En la pampa, que fue su único paisaje, Korn, rodeado de gauchos, leyó en las almas de éstos la íntima angustia universal del hombre. Y pudo en los gauchos comprender al Hombre porque él también fue un gaucho. Un gaucho que abandonó la llanura nativa para escalar más tarde, no las cumbres de montañas allá inexistentes, sino las del pensamiento. Desde esas alturas este gaucho rubio iba a poder señalar una ruta nueva para el desarrollo moral e intelectual de su patria. Pero no nos anticipemos.

III

Cuando el muchacho cumplió los doce años se decidió que debía ir a Buenos Aires a fin de cursar los años del bachillerato. Nada se sabe de la vida del niño gaucho en Buenos Aires. Y nada o casi nada de sus estudios en el colegio a que asistió.

[18] Alejandro Korn, *Poemas* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Estudios Germánicos, 1942), págs. 55-59.

La capital argentina era cuando Korn la vió por primera vez la *Gran Aldea* que ha descrito Lucio V. López. El censo hecho en 1869, esto es, tres años antes de la llegada de Korn a Buenos Aires, revela que la ciudad tenía entonces 187,000 habitantes. En vida de Korn esa cifra se multiplicaría varias veces.

Las calles de la Gran Aldea estaban mal empedradas; había aceras altísimas, de las que se bajaba a la calzada, en las esquinas, por escalones muy gastados. Las damas, al descender por ellos, debían apoyarse en algún cañón de bronce que manos municipales habían colocado allí para el efecto. Las casas, de arquitectura colonial, de fresco y amplio zaguán, tenían patios entoldados, con un aljibe en el centro, no lejos del cual reposaban los porteños, cuando hacía calor, sesteando en perezosas hamacas. A la sombra de los toldos, cerca de la frescura vegetal de algún banano, se tomaba mate, cebado por criaditas negras.

En las calles voceaban vendedores ambulantes y rodaban carros, coches y tranvías tirados por corpulentos caballos. Los hombres circulaban lentamente por las aceras, vestidos en su mayoría de negro, con sombrero de copa. Las mujeres, con largos vestidos de talle alto pasaban protegidas del sol por sus sombrillas. En las bocacalles dirigían el tránsito policías de largos bigotes con su uniforme de paño oscuro y brillantes botones de metal, la espada al cinto y en la cabeza el kepí.

En la Plaza de la Victoria se erguía la Pirámide no lejos de la fuente y de la estatua de Belgrano. En torno a la plaza se estacionaban coches de uno o dos caballos. El Cabildo estaba casi tal cual lo vieran los patriotas en aquel lluvioso 25 de Mayo de 1910: lo rodeaban edificios bajos, hoy demolidos hace mucho tiempo. La catedral, con sus doce columnas de estilo corintio, hacía extraño contraste con los viejos edificios coloniales.

En la orilla del río, innumerables lavanderas pasaban mañana y tarde en rítmica faena. Mucha ropa tendida al sol ondeaba al viento a lo largo de la playa. La primera impresión de los que de Europa llegaban a Buenos Aires, no era grata. Pero al niño de la pampa, la Gran Aldea debió de parecerle imponente.

IV

¿Cómo era la vida en el Colegio Nacional a que asistió Alejandro Korn? Nos complacemos en imaginarla muy semejante a la vida estudiantil

[19] Aníbal Latino, *Buenos Aires por dentro* (Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1886), pág. 13.

que Miguel Cané describe en su *Juvenilla*. Pero esto sólo debemos imaginarlo, ya que nada sabemos en concreto.

Son conocidas, sí, las clasificaciones que obtuvo Korn en el colegio desde 1873 hasta su egreso en 1876. Ellas revelan que fue buen alumno —pero nada más que buen alumno— en francés, en latín, en historia natural, en matemáticas, en química inorgánica y en química analítica. En estas asignaturas los examinadores lo declararon "Bueno por unanimidad" o "Bueno por mayoría". Pero en literatura y en química orgánica, respectivamente, lo declararon "Distinguido por unanimidad" y "Muy distinguido".

En filosofía y en historia, disciplinas en que años más tarde sería tan versado y a las que se consagraría con apasionado ardor durante casi medio siglo, el muchacho no parece haber revelado un interés precoz. En ambas materias Alejandro resultó "aprobado con siete puntos". En física, lo aprobaron con ocho.

Hay que subrayar, sin embargo, el hecho de que Korn se presentaba a dar exámenes de dos o más cursos de una misma materia en una misma fecha, y que esto bien puede explicar el que sus clasificaciones no hayan sido más altas.[20]

Después de terminar el bachillerato, Korn ingresó en la Universidad de Buenos Aires para estudiar medicina. Durante los dos primeros años, es decir, en los cursos correspondientes a 1877 y 1878, Korn fue un alumno "Distinguido con 17 puntos". Pero, durante el tercero y el cuarto curso, el futuro médico-filósofo no salió tan bien. O sea, los aprobó con la clasificación de "regular", con ocho y once puntos, respectivamente. Durante el quinto y el sexto año, lo declararon "Bueno". Nada más que "Bueno", sin especificación de puntos.

En marzo de 1883 se presentó el estudiante al llamado "Examen general de Medicina", dividido en aquel entonces en tres términos. En los dos primeros términos obtuvo la nota de "Bueno, cociente cinco". En el tercero salió con la de "Distinguido, cociente ocho".[21]

Por fin, el examen de tesis lo aprobó Korn el 11 de junio de 1883. Este fue el año en que se doctoró, y no el 1882, como creen algunos biógrafos.[22]

[20] Según informe del Decano de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires, Dr. Felipe M. Cía, fechado en Buenos Aires, el 15 de noviembre de 1954.

[21] *Ibid.*

[22] Tanto Francisco Romero como Luis Aznar y Arnaldo Orfilia Reynal, dicen que Korn se doctoró a los "22 años". Pero como Korn nació en mayo de 1860

V

Antes de hablar del médico recién diplomado, convendrá relatar lo poco que se sabe de la vida de Korn como estudiante de medicina.

En 1880, esto es, cuando el estudiante cursaba el cuarto año de su carrera, le tocó actuar en el combate de Los Corrales, sangriento episodio de la revolución de aquel año.

Dos palabras acerca de esta revolución.

En junio de 1880 el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Carlos Tejedor, se alzó en armas contra el gobierno federal presidido por Nicolás Avellaneda. Aconteció esto porque todavía en aquel tiempo coexistían en la ciudad de Buenos Aires el gobierno nacional y el gobierno provincial, lo cual creaba situaciones tensas y cruentas rivalidades. La rivalidad era en 1880 entre el ex ministro de guerra de Avellaneda, general Julio A. Roca, y el gobernador de la Provincia, Dr. Tejedor.

Tejedor, distinguido jurista, y Roca, gran militar, pacificador de la Patagonia, aspiraban a la presidencia de la nación. En vísperas de las elecciones, Tejedor movilizó fuerzas provinciales. El gobierno federal se opuso a esta medida. Y por esta razón comenzó la lucha entre las fuerzas de los dos gobiernos.

Los tres combates más encarnizados se libraron en Barracas, Puente Alsina y Los Corrales. Korn actuó en este último combate, como miembro del servicio sanitario. Allí, según cuenta Eugenio Pucciarelli,

> pudo apreciar desde cerca la barbarie de nuestras luchas civiles: en una escena inolvidable, en Los Corrales, después de un encuentro, quedan tendidos en el campo muchos hombres. Uno de ellos sufre y se desangra inútilmente.
>
> Su compañero —un mestizo de escasa talla, semilampiño, de cara tostada— se acerca al estudiante de medicina y le propone 'despenar' al moribundo. El sol de la llanura sin árboles y la sed, más intolerable que el hambre, se unían para exacerbar el tormento de los heridos y prolongar vanamente su agonía. Abreviarla era una práctica humanitaria sugerida por la Naturaleza misma...[23]

Pucciarelli relata este episodio de pasada, sólo para darnos una idea

y se doctoró en junio de 1883, resulta que en esta última fecha tenía 23 y no 22 años. Véase el notable prólogo de Francisco Romero a las citadas *Obras completas* de Korn, referidas en nota No. 6; el ensayo de Luis Aznar referido en nota No. 4 y el folleto de Arnaldo Orfila Reynal, *Alejandro Korn. Argentino ejemplar* (Bahía Blanca: Colegio Libre de Estudios Superiores, 1943), pág. 6.

[23] Ver el prólogo aludido en nota No. 9.

de cuán rica fue la vida de Korn en experiencias múltiples y para indicar que no en las aulas ni en los libros, sino que en plena pampa recibió aquel estudiante su primera lección de eutanasia artificial. Y apunta que, en Los Corrales, Korn rechazó indignado la proposición del mestizo y que sólo años más tarde cayó en la cuenta de su "error inicial".

Los demás episodios conocidos de la vida estudiantil de Korn los ha contado él mismo en la "Epístola a Cocobacilo", recogida entre sus obras completas. Alejandro Korn escribió esta epístola en 1924, aparentemente al director de un periódico. Ahora bien: según Luis Aznar, la epístola no es nada más que una fantasía humorística de dudoso contenido histórico.[24]

Sin embargo, y aun en el caso de que sólo fuera un divertido *jeu d'esprit,* la epístola no dejaría de ser un *documento.* Un valioso documento revelador del humorismo de Alejandro Korn.

Aquí haremos un intento de determinar lo que en la epístola sea verosímil y lo que haya en ella de pura broma.

Las reminiscencias insertas en ella, verdaderas o imaginadas, abarcan un período de varios años. La primera parte de la epístola se refiere a época propiamente estudiantil de Korn, a sus recuerdos de la Facultad de Medicina; la segunda, a su actuación como practicante en la Administración de Vacuna y en la Penitenciaría Nacional. La tercera evoca su nombramiento y servicios como director del Hospital Provincial de Alienados, y su comentario será dejado para después.

Jocosas, zumbonas, las dos primeras partes constituyen una alegre sátira de la Facultad de Medicina y de la Administración de Vacuna allá por el año 1880. También hacen burla del saber científico del propio Korn en los primeros años de su carrera médica.

¿Cómo era el "matadero", es decir, el anfiteatro bajo cuyo techo se reunían Korn y sus condiscípulos para estudiar anatomía, en torno a la mesa de mármol presidida por el profesor González Catán?

> Los días de lluvia —escribe Korn— el techo del *soi disant* anfiteatro se convertía en una criba y sin duda allí nació la higiénica invención de los baños de regadera, destinados a reemplazar a los de tinaja, únicos conocidos, y eso en las mejores casas de la capital. Por suerte, entre los alumnos los había muy distinguidos. Nunca faltaba alguno que todavía no había empeñado el paraguas y ahora lo desplegaba orondo y protector, sobre la calva del maestro. Así aprendimos anatomía por un método algo distinto del que

[24] Según declaración del Sr. Aznar al Sr. A. A. Lenuzza, inserta en la citada carta de este último.

> pretende implantar el espíritu innovador y un tanto demagogo del Dr. Avelino Gutiérrez. Es de sentir, no haya usted concurrido a aquellas clases, pues 'La lección de Anatomía' que habría escrito, hubiera sido muy superior a la que pintó un tal Rembrandt...[25]

Este maestro cuya calva cabeza protegía el paraguas de un discípulo oficioso, ¿es un personaje histórico? Sin duda alguna: su nombre completo era Mauricio González Catán; había nacido en Buenos Aires el 23 de septiembre de 1823 y obtenido su título de doctor en 1845. Durante la tiranía de Rosas el Dr. González Catán fue encarcelado. En la batalla de Caseros actuó como médico jefe del ejército de Urquiza... En 1874 lo nombraron profesor de Anatomía de la Universidad de Buenos Aires; llegó a ser decano de la Facultad respectiva en 1889...[26]

El hecho de que el primer profesor que menciona Korn en la epístola sea un personaje histórico, nos hace creer en la veracidad fundamental de ese documento humorístico. Es, pues, de suponer que al escribir la epístola, Korn evocara hechos verdaderos a los que la burla les da una apariencia inverosímil.

¿A qué se debe entonces el tono burlón? Sencillamente a que en el espíritu de Korn tanto el anfiteatro como el profesor de anatomía que en él enseñaba no merecían una evocación reverente.

Veamos ahora el argumento irónico que esgrime el mismo Korn para asegurar por qué el transcurso del tiempo no ha podido desfigurar los hechos ni confundir sus recuerdos:

> Usted ha evocado en mí el recuerdo de gentes y de cosas ya lejanas. Pero precisamente estas reminiscencias remotas, mi memoria las retiene vivas, cosa que no suele ocurrir con impresiones más recientes. La bondad de usted le ha de impedir atribuir este extraño fenómeno psicológico a algún achaque del tiempo. En realidad, la explicación es otra. *La ciencia que nos transmitieron, no molestaba por su volumen y ha sido fácil conservarla, con la imagen de sus dignos maestros...*[27]

La ingratitud es inconcebible en un hombre como Korn, cuya vida es un ejemplo de generosidad, de magnanimidad. En caso de haber recibido de sus maestros una sólida información científica, no hubiera él afirmado nunca, ni aun en broma, que la enseñanza de aquéllos resultó inolvidable por lo escasa. Y adviértase que Korn no habla de lo que *él aprendió* de sus maestros sino de lo que *ellos le trasmitieron.*

[25] *Obras completas,* págs. 725-728.
[26] Véase el *Diccionario Biográfico Argentino,* de Guillermo Udoando.
[27] *Ibid.*

La burla, pues, se dirige a ellos, no a sí mismo ni a su falta de aplicación como estudiante, cosa esta última muy fácil de comprender como mero chiste o como efectiva confesión.

En seguida Korn evoca a otro profesor, "alma ingenua y afable", "el cual enseñaba no sé qué materia, por no sé qué texto, pero página por página nos hacía repetir".[28] Otro de los profesores satirizados aparece en la epístola con el nombre de "don Cleto", a secas. Don Cleto, según Korn, "era la misma mansedumbre en dos pies, salvo en casa y fuera de ella. Un ariete civilizado..."

El director de la Administración de Vacuna se llamaba Justo Meza, el Dr. Justo Meza. Korn lo recuerda como al "más celoso de los funcionarios públicos". El estudiante comenzó a trabajar en la oficina de este funcionario con un sueldo de veinte pesos mensuales. "No [se] suponga que he sido portero" —aclara Korn—: "fui practicante vacunador".

Algunos párrafos de la epístola recuerdan episodios de novela picaresca. Léase, por ejemplo, el elogio del jefe de la Administración de Vacuna:

> Inolvidable doctor Meza. Su cabello, con brillo metálico, reflejaba todos los matices del arco iris y su alma irisaba en todos los fulgores del sentimiento poético. Cuando me trasmitía una orden escrita, solía terminar: 'Lo saluda con firmeza, su amigo Justo Meza'. Había olvidado la prosa. Todos los años elevaba a la superioridad una extensa memoria, toda ella versificada. Quizá allí esté el verdadero origen de los premios municipales. Por mi parte, ante este ejemplo, aunque en edad temprana, renuncié para siempre a escribir versos.[30]

(Esto último no es cierto, pues Korn siguió escribiendo versos, ocasionalmente, hasta el final de su vida).

En los párrafos siguientes de la epístola, el tono de novela picaresca se acentúa. Y advertimos que no es sólo el carácter autobiográfico e irónico de la narración lo que nos recuerda la ficción picaresca, sino también las bruscas transiciones del relato producidas al cambiar el protagonista un empleo por otro:

> A poco andar vine a parar tres años en la Penitenciaría; se sobreentiende que también como practicante. Allí me hice de relaciones si no muy selectas, por lo menos interesantes y pronto me di cuenta de los secretos del oficio.

[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*

> Apenas entraba en el consultorio un presunto enfermo, ya había la dosis de bicarbonato de sodio que había de propinarle, en una porción de jarabe de genciana para no dulcificar la existencia de estos criminales mañeros. No podía, empero, prescindir del interrogatorio ritual, y al fin incurría en una pregunta impertinente.
>
> En el siguiente diálogo hay que poner por una parte la petulancia juvenil del caso, y por otra la sorna criolla del compadre.
>
> —¿Y por qué estás preso?
> —Por sospechas.
> —¿Sospechas de qué?
> —De tentativa.
> —Pero demonio, ¿tentativa de qué?
> —De ebriedad...[31]

Aquí no cabe duda de que ese diálogo tiene una autenticidad de suceso vivido. Esta es una de esas anécdotas que no se inventan, aunque se transformen un tanto al contarlas una y otra vez. Consta, por otro lado, que Korn fue practicante de la Penitenciaría Nacional. Un informe firmado por el director de este establecimiento penal en agosto de 1954, dice:

> El ex-agente de referencia [Alejandro Korn] fue dado de alta en esta Unidad el día 17 de marzo de 1881 en el cargo de Practicante, revistando hasta el día 8 de junio de 1883, fecha en que le fuera aceptada la renuncia al cargo. Desde la fecha de su ingreso hasta el mes de diciembre de 1882, percibió una remuneración de mensual de $48,00 y a partir del mes de enero de 1883 hasta la fecha de la renuncia, la suma de $51,66 por el mismo concepto.[32]

VI

La "Epístola a Cocobacilo" relata después el examen final del estudiante Korn:

> Fue un examen sensacional: hice una admirable aplicación de forceps sobre un feto de trapo y con pelvis de cartón. Desgraciadamente se me ocurrió balbucear algo sobre antisepsia. Allí fue Troya.
> '¿Cómo' —me dijo con solemne serenidad uno de los miembros de la mesa— 'usted se atrevería a interrumpir el proceso que la Naturaleza ha establecido con sabia previsión y que debe merecerle el más religioso respeto?[33]

[31] *Ibid.*
[32] Según nota No. 241 del director Lorenzo T. M. Zunino, fechada en agosto de 1954.
[33] Korn, *op. cit.*, p. 727.

Agrega Korn que el examinador que así le había interrogado se negaba a hacer uso del microscopio de miedo a ver, efectivamente, microbios. Prefería no querer convencerse de la existencia de estos organismos diminutos porque si tal cosa ocurría, iba a tener que "rectificar toda su *Weltanschaung,* y ya no estaba el horno para bollos".[34]

El examen de tesis, sin embargo, no fue tan *sensaional* como el relatado más arriba. Y eso que la única dificultad que el examinando esperaba tener que superar era la de conseguir el frac de rigor para la ocasión. Esta dificultad, felizmente, no fue tan grave, pues como el mismo Korn advierte, bastaba la mera posesión y no era menester "probar su adquisición legítima".[35]

No explica Korn por qué su tesis —*Locura y crimen*— corrió el riesgo de ser rechazada. Parece que le arguyeron que ella atentaba "contra los más sagrados principios del orden social", y que sólo la intervención de su "bondadoso padrino, el doctor Blancas", fue aceptada por el tribunal examinador. El repudio de la tesis hubiera sido injusto, comenta su autor, porque él ya había escrito otras dos que fueran aprobadas sin tropiezo...

Esto significa que sus condiscípulos reconocían ya en él dotes de escritor. El mismo Korn nos cuenta que cuando sus camaradas le pedían ayuda literaria, unían a la petición este equívoco elogio de sus dotes:

—Che, Inglés, prestá una manito, vos que sabés macanear.

La autenticidad de esta reminiscencia parece indubitable.

VII

Según el biógrafo Luis Aznar, Alejandro Korn empezó a ejercer la medicina en el pueblo de Ranchos. La "Epístola a Cocobacilo", en vez de Ranchos, dice *Chinchigasta.* (Al parecer, Korn, a una modificación de la palabra "chinche" ha añadido el sufijo "gasta"):

"Pintoresco pueblo" —dice— "donde el destino me llevó a ejercer la medicina rural, con una competencia enciclopédica... Puedo asegurarle que, si bien distraído con frecuencia por preocupaciones de otra índole, alcancé realmente a observar algunos enfermos, a puro ojo clínico. Temeroso de hacer daño, persistí siempre en el empleo de mi panacea, el bicarbonato de sodio, pero ya entonces con jarabe de violetas silvestres..."[36]

34 *Ibid.*
35 *Ibid.*
36 *Ibid.*

Esto parece arrancado de las memorias de Gil Blas de Santillana, de los capítulos en que el héroe de Lesage se hace médico bajo la égida del doctor Sagredo. Demás está decir que el uso exclusivo de tal "panacea" es sólo una broma del Dr. Korn, el cual, cuando escribió la epístola aquí comentada, ya era profesor de prestigio en dos Universidades y, además, autor de una obra clásica de historia de las ideas filosóficas en la Argentina.

Esto es todo o casi todo lo que se sabe de la vida de Alejandro Korn hasta la fecha de su iniciación como médico rural. Lo demás será relatado en otra ocasión.

HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ,
Universidad de Washington.

RESEÑAS

GABRIELA MISTRAL (1889-1957). Pan American Union. Washington, D.C., 1957.

En el presente volumen, como queda explicado en sus páginas iniciales, se recogen varios trabajos en homenaje a Gabriela Mistral y con ello el Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana da cumplimiento al acuerdo del Consejo de Estados Americanos para que dicha entidad rindiera un tributo a la memoria de la celebrada poetisa chilena.

El primer trabajo, *Recuerdo de Gabriela Mistral,* es obra de Juan Marín, director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana. Procura el autor destacar en su estudio lo medular en la producción de la Mistral y llega a la conclusión de que existe una estrecha relación entre la vida de la poetisa, "que no fue sino el lento fluir de una herida que sangra, acompasado por un largo, armonioso y a veces desgarrador lamento", y su *recado* o misión artística, tan saturada de ese sincero y "vivo amor a los desamparados, por todos los débiles que han menester de consuelo". Fue este "mensaje moral", además de su no escaso mérito artístico, lo que con seguridad —afirma Marín— le valió la distinción máxima que recibió: el Premio Nobel de Literatura que en el año de 1945 le confirió la Academia de Estocolmo. Este galardón, único en las letras americanas, comenta el autor, fue el justo reconocimiento que se merecía una personalidad que con su vida y más tarde con su muerte nos habría de legar una suprema enseñanza: "la solidaridad en el dolor; una solidaridad sin límites, sin restricciones ni mengua".

En el segundo trabajo, *Gabriela Mistral: aspectos de su vida y de su obra,* Juan Uribe Echevarría, profesor del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, ubica la posición literaria que ocupa la poetisa en el creciente desarrollo alcanzado por el género poético en su patria. Con miras a este objetivo, Uribe determina los momentos principales de la poesía chilena y concluye afirmando lo errado que sería continuar creyendo aquello de que los chilenos poseen poca aptitud para el cultivo de "idealidades" por su carácter "positivo, práctico, sesudo", como en cierta ocasión afirmara Marcelino Menéndez y Pelayo. "El número y la calidad extraordinaria" de los poetas chilenos, añade Uribe, no sólo revela que "no hay

corriente de la poesía contemporánea mundial que no tenga uno o más representantes de vanguardia", sino que se puede contar en Chile con figuras tan sobresalientes como Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Gabriela Mistral. Esta última, explica el profesor chileno, se ubica en un movimiento que "está más cerca y es un epígono, una culminación de la poesía silenciosa, de búsquedas y hallazgos de esencias nacionales", todo ello con una "temática definida", una "voluntad poética... imperiosa" y sin ese "afán de notoriedad formal ni tampoco de incorporación de vanguardismos estilísticos y fugaces modas literarias". Termina su trabajo Uribe reseñando los rasgos que distinguen las principales colecciones poéticas de la Mistral, *Desolación, Ternura, Tala, Lagar,* y expresando su personal preferencia por ciertas y determinadas composiciones, tales como "La copa", "Palomas" y "La muerte del mar".

Rafael Heliodoro Valle, de la Universidad Autónoma de México, recuerda en su *Alabanza de Gabriela Mistral* aquellos instantes en que él pudo percibir la profunda y fina sensibilidad de la poetisa para captar ese espíritu de franciscanismo que tan íntimamente informaba cada acto de su existencia y que con tanta frecuencia la llevaba a recomendar "la discreción, el medio tono, la voz en penumbra". No obstante, lo que con impresión más indeleble ha perdurado en la memoria de Valle ha sido el mexicanismo que la Mistral dejó "sellado en muchas de sus prosas y versos" porque en tierra mexicana "encontró un alto de su propia vida para gozar el paisaje y ese infinito que da al viajero una sensación de paz y de felicidad, y un deseo de trasladarse a mundos superiores". El autor nos revela la huella imborrable que dejaban estos amores patrios en la Mistral; ellos reflejaban su devoción e íntima comunión, su fe inquebrantable y su amor ilimitado por la gran familia americana

Otro aspecto de la obra de la poetisa, su americanismo, es el que trata José A. Mora, secretario general de la Organización de los Estados Americanos, en unas páginas en que con tono más "oficial" y menos fervoroso que los otros autores se preocupa de *Las ideas americanistas de Gabriela Mistral.* Limítase Mora en las tres cuartas partes de su trabajo a reproducir los conceptos de acendrado panamericanismo vertidos por la poetisa en diversas ocasiones y en especial al ser recibida en la Unión Panamericana.

El folleto que comentamos termina con una bibliografía de *Los escritos de Gabriela Mistral y estudios de su obra.* Basándose en el trabajo de Marian Forero, en la presente recopilación de Norah Albanell y Nancy Mango se han consignado tres secciones principales: I. Obras de Gabriela Mistral; II. Estudios críticos y biográficos; III. Bibliografías. Se deja en claro que este inventario abarca hasta el año de 1956 y que todas las publicaciones que figuran en él pueden consultarse en Washington, excepto las marcadas con un asterisco. Este esfuerzo de recopilar las 506 entradas de que consta la bibliografía es muy plausible y acaso útil para los que inician estudios sobre la vida y obra de Gabriela Mistral, pero para los peritos en la materia resultará bastante incompleto.

A pesar de la debilidad bibliográfica que acabamos de señalar y que tal vez se justifique por ser un trabajo de divulgación, este nuevo homenaje tiene el mérito de constituir un delicado ramillete en que se reúnen las flores críticas más hermosas crecidas en un jardín poético cultivado con todo el amor y sinceridad que se merece la poetisa chilena. Con buen gusto, con sentido fervor y con amplitud de miras los críticos han sabido recoger sensitivos pétalos caídos por la desoladora acción

de aquel vendaval crítico que en otros tiempos pretendiera restar trascendencia a la obra de Gabriela. Estas nuevas impresiones críticas robustecen en nuestros días el legado de amor que nos entregara la Mistral en uno de los ofertorios poéticos más elocuentes y ricos de la poesía contemporánea.

HOMERO CASTILLO,
Universidad de Northwestern.

SANTANA, FRANCISCO, *Mariano Latorre,* Santiago de Chile, Ediciones Librería Bello, 1956.

El autor de la presente obra, gracias a las fuentes de que dispone por el cargo que desempeña en la Biblioteca Nacional de Chile, ha logrado realizar con anterioridad trabajos tan meritorios como *La nueva generación de prosistas chilenos* (1949), *Poesía romántica chilena* (1953) y *La biografía novelada en Chile* (1953).

Este último estudio suyo versa sobre la vida y obras del escritor chileno Mariano Latorre, padre de la novela criollista de su patria, profesor y crítico a quien se le han venido rindiendo incontables tributos desde su fallecimiento el 11 de noviembre de 1955. El libro de Francisco Santana cae dentro de este apartado, si bien hay que confesar que constituye el homenaje más extenso que se conoce.

El método empleado por este crítico chileno no es otro que seguir paso a paso las diversas etapas de la vida de Latorre indicando los momentos más destacados de su carrera literaria. Al indicar los diferentes títulos que constituyen la producción del novelista, Santana inserta fragmentos bien escogidos de los juicios emitidos por los críticos acerca de las obras y publicados en la prensa santiaguina. Dichos comentarios, por lo general, son favorables a las composiciones de Latorre, pero en contadas ocasiones revelan también aspectos negativos de las creaciones del "padre del criollismo". Los primeros nos producen la impresión de que la labor del biografiado fue bien recibida en su tiempo y los segundos, para no faltar a la verdad, dejan ver la resistencia opuesta por ciertos sectores de la crítica al cultivo de la orientación criollista. La exposición de Santana procura ser imparcial, suministra datos interesantes y representa un laudable esfuerzo por entregar al lector el abundante acopio de documentos que ha recogido en fuentes primarias de indiscutible valor. No se observa, por otra parte, la menor intención del autor por comprometerse con apreciaciones críticas personales que permitan enfocar parcial o totalmente, desde un ángulo nuevo, la producción de Mariano Latorre.

Los años juveniles del "cuentista del Maule" y su íntima adhesión al terruño, la carrera de literato que lo acercó aún más al rincón patrio, las circunstancias que lo incorporaron a la vida artística y a los círculos intelectuales, la perseverante labor y el cultivo constante de las letras traducidos año tras año en numerosos cuentos y en variadas colecciones que constituyen lo mejor de su producción, la actividad crítica incansable, los ensayos teatrales en que se embarcó y hasta los honores que se le tributaron en vida como escritor y pedagogo, todos estos son aspectos pormenorizados por Santana en una rigurosa enumeración cronológica.

Un paréntesis de interés en la exposición lo constituye el breve resumen que hace este estudioso chileno de la polémica suscitada en 1928 entre criollistas e

imaginistas en torno a estas dos tendencias del cuento y la novela de Chile. Participan en dicha querella las plumas más representativas de las dos esferas literarias en que por entonces se dividían los prosistas: Salvador Reyes, Manuel Vega, Hernán Díaz Arrieta (Alone), Joaquín Edwards Bello, Domingo Melfi y Mariano Latorre. El resultado lógico de tal debate de prensa no llevó naturalmente a ninguna conclusión, pero sí sirvió para afinar los espíritus y para precisar con rasgos más definidos lo característicamente distintivo del imaginismo y el criollismo.

En el inventario de las obras de Mariano Latorre no falta ninguno de los títulos ya bien conocidos del autor y se destacan algunos poco divulgados en el extranjero. Entre éstos se descubren títulos de comedias como *La sombra del caserón* (1920) y *Huinca* (1941), primeras colaboraciones juveniles, entre las cuales se cuentan *Paisaje chileno* y *Al comenzar el otoño,* ambas aparecidas en la revista *Zig-Zag* de septiembre y diciembre de 1907, respectivamente; y varias ediciones hechas en la Argentina, México y España. Con precisión indica Santana la fecha y la revista en que por primera vez aparecieron los cuentos que más tarde Latorre iba a coleccionar en tomos de relatos cuyos títulos casi siempre cambiaban por conveniencias editoriales. La sinopsis que hace Santana de este prurito del autor aparece en la bibliografía de su trabajo y creemos que ella habría resultado muchísimo más completa si hubiera consultado el trabajo "Constantes bibliográficas en los cuentos de Mariano Latorre Court", publicado en *Symposium,* 1955, IX, 126-132. De igual modo, su apreciación crítica habría ganado en amplitud si hubiera conocido los trabajos de Magda Arce aparecidos en la *Revista Iberoamericana* de 1942 y 1943, los publicados por varios autores en la *Revista Hispánica Moderna* de 1946, en *Hispania* de 1954 y 1956, en *Quaderni Ibero-Americani* y varios otros en que se enfoca con objetividad la producción total de Latorre.

Para probar la difusión lograda por las creaciones de Latorre, Santana bien pudo indicar, aparte de los cuentos seleccionados en *The Golden Land* y en la *Antología de cuentos de la literatutra universal,* los aparecidos en *Stories of the Spanish Speaking World,* de Browne; en la *Anthology of Spanish American Literature,* patrocinada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; en *Tres cuentos sud-americanos,* de Leavitt; y en numerosas traducciones al inglés publicadas en los Estados Unidos.

El ensayo de Francisco Santana comprende una bibliografía bastante completa de las obras principales de Latorre. Cada una de ellas va seguida de una lista de los comentarios críticos aparecidos en los diarios y revistas de Chile a raíz de su publicación. Este inventario es indudablemente de gran utilidad. Se nota, empero, que las ediciones incluidas en la recopilación no son siempre las primeras y que el crítico prefiere consignar, por ejemplo, la cuarta de *Cuna de cóndores,* la séptima de *Zurzulita,* la tercera de *Chilenos del mar,* la sexta de *On Panta,* etc. Muchísimo más valioso habría sido describir todas las ediciones de las obras de Latorre que se conservan en la Biblioteca Nacional de Chile y en la librería particular de don Mariano que la familia con seguridad ha de conservar. Siguiendo este procedimiento se habría puesto de manifiesto lo que Santana parece perseguir: demostrar la popularidad de su biografiado por el número de ediciones que se han hecho de sus obras. Tampoco ha consignado el crítico chileno los innumerables juicios críticos sobre los libros de Latorre publicados en prestigiosas revistas de Hispanoamérica, los Estados Unidos, Francia y España. La bibliografía de Santana, por

otra parte, comprende una interesante sección de prólogos escritos por Latorre, otra compuesta de las entrevistas hechas al novelista y una breve nómina de artículos selectos que tratan del criollismo.

En general, el libro de Francisco Santana representa una prolija búsqueda de datos referentes a la vida y obras de Mariano Latorre. A pesar de las limitaciones que hemos indicado, el trabajo es útil para quienes deseen tener a mano los datos más indispensables acerca del novelista chileno y los aspectos más generales de sus obras. Todo este material es el aparecido en Chile y, por ende, resulta no sólo asequible, sino también importante. La documentación, aunque indudablemente fidedigna, bien pudo ser más amplia y quedar mejor descrita, pues la falta de precisión en los datos impedirá en varios casos su fácil ubicación. Una mayor exactitud en las referencias y fuentes de las cuales provienen las citas ilustrativas habría proporcionado a la obra un sello de más autenticidad.

HOMERO CASTILLO,
Universidad de Northwestern.

JOSÉ A. BALSEIRO. *Saudades de Puerto Rico. La pureza cautiva.* Madrid, Aguilar, 1957.

Novelista, crítico y ensayista, en este libro vuelve José A. Balseiro a otro aspecto de su polifacética personalidad de escritor: el poeta. Comprende el libro dos partes: *La pureza cautiva,* escrita entre 1927 y 1937, y publicada en 1946, y *Saudades de Puerto Rico.* Que sepamos, ésta no se había publicado antes. Estas dos mitades, a pesar de mayor variedad temática y formal en *La pureza cautiva,* forman un todo regido por una forma interior: el entrañable amor a la tierra nativa de quien ha sido caballero andante de las letras. Por algo *Saudades* lleva de lema esta cita de San Agustín: "Quien no sufre la tribulación de su destierro, es que no piensa volver a su patria". Es este libro un canto de destierro, en su sentido primario, de quien ama su tierra con un amor arraigado, apasionado, entero. Como dice el autor, "...cuando mi avión superaba la altura del Aconcagua chileno, en vez de alzárseme los ojos en busca de elevaciones infinitas, se me recogían los del alma en la remembranza de mis pequeñas montañas sin espantos y sin nieves que se asoman, vestidas de sol, a mirarse en el espejo de su mar Caribe" (35).

Quien busque en *Saudades* inquietudes políticas y angustias metafísicas no las encontrará. Ni ecos superrealistas ni metáforas forzadas, sino el canto popular de las calles soleadas de aquella islita, "Mocita de fino talle / y de andares de meneo..." (Tierrita mía). Se la describe con palabras propias de la tierra tropical y las antiguas ciudades. Leer estos versos es pasearse por las antiguas calles —"Fortalezas, quien os mira / mira centurias detrás. / Pétreas canciones sin pausa / que nunca enmudecerán". (Fortalezas de San Juan)— o por las montañas — "¡Ay, qué deliciosa el agua / que corre de la montaña! / Tocarla es como tocarle / secretos al aire". (En la montaña). Esta geografía sentimental nos conduce por las calles que huelen "...a guanábana, / a mamey y a tamarindo". (Mensaje de tierras sanas). Nos lleva por los rincones más secretos de la islita "...limpia como hoja / que lavó la lluvia..." (Amor sin término). Y preside el conjunto la añoranza

de tierras hace tiempo no vistas: '¡Ay, qué lejos te me has ido / tierra de mi tierra tierra!" (Barceloneta).

...el amor a la tierra
por más chica más amada.

Y juntos los corazones
confunden todos sus bienes
de paz y de esfuerzo noble.

Puerto Rico sin dobleces:
como su cedro y sus robles:
cien millas de azul de frente
por treinta y cinco de verde.

Dimensión de dimensiones
que no se mide: se siente.
(Geografía)

De mayor variedad es *La pureza cautiva.* Entre los más interesantes es el poema "Una voz de mujer", cuya resolución sea acaso el pasaje de más alto vuelo de todo el libro. Y sin embargo, esta canción erótica encuentra voz en las imágenes tropicales de ríos, fuentes y ramas:

...mis brazos —breves ríos
que anhelan darte su caricia fresca...

"Tránsito" e "Interrogación", dos poemas a raíz de la muerte del padre del poeta, son los únicos que pudiéramos llamar verdaderamente angustiados. Y hasta las preguntas desesperadas de estos poemas desembocan en "A Eduardo Giorgetti", poema que forma con ellos una sección lógica.

La tierra
—la gran madre
de donde todo nace—;
la tierra
—la gran madre
a donde todo llega—,
se abrió en rosa entrañable
para acoger entera
tu voluntad de hierro
y tu bondad de seda.

Esta es la tónica del nuevo libro de José A. Balseiro, la gran tierra, madre de todos, y su manifestación más encantadora, la islita amada del poeta, gran querer vertido en honda y limpia canción.

FRANK DAUSTER,
Universidad de Rutgers.

POESIA ISPANO-AMERICANA DEL 900. Scelta dei testi e versioni, introduzione, profili biobibliografici e bibliografia a cura di Francesco Tentori. Bologna, Guanda, 1957, XLIII y 490 pp. Collezione Fenice, 34.

Pocas son las traducciones italianas de poesía hispanoamericana. Existen versiones de poemas sueltos, pero escasísimas son las antologías, y en especial antologías que dan una idea adecuada de la obra total de un solo poeta o de la poesía americana en general. Por eso, tanto más se aplaude la entrada, aunque tardía, de esta antología que se junta a las de Lorca y Neruda en la excelente Collezione Fenice, la cual, en más de 30 tomos cuidadosamente editados por la Casa Guanda de Bologna, ofrece al mundo italiano un panorama cada vez más amplio de la poesía occidental desde la clásica latina hasta los *Canti pisani* de Pound.

La responsabilidad de preparar esta primera presentación de la poesía contemporánea hispanoamericana fue aceptada por un joven traductor y crítico que desde hace unos años viene explorando el rico campo de las literaturas americanas. Con esta contribución ejemplar Francesco Tentori se ha identificado ya no sólo con los mejores hispanistas de su país —los cuales, desgraciadamente, son pocos— sino con los que por doquiera en Europa se han dedicado con cariño a la cultura literaria de ultramar.

El mayor problema que todo antologista tiene que enfrentar es, desde luego, el que va implícito en la voz "florilegio" — el de "escoger flores". En el caso del *pioneer,* la ingrata tarea de seleccionar es de una responsabilidad realmente titánica porque al "primero" le suelen seguir otros que por el mero peso de la repetición de piezas ya "antológicas" han de establecer el concepto básico de una literatura trasladada a otro idioma. Afortunadamente, Tentori consultó algunas de las mejores fuentes pero no sin haber puesto en juego, en el paso final, su propio criterio ya maduro y refinado.

Veintisiete son los poetas llamados por Tentori a representar la musa hispanoamericana desde comienzos del modernismo hasta el día de hoy. A lo mejor nadie le dispetaría el buen gusto de haber incluido a Martí, Nájera, Casal, Silva, Darío, Lugones, González Martínez, Velarde, Mistral, Vallejo, Huidobro, Borges, Nicolás Guillén, Carrera Andrade, Neruda y Octavio Paz. Desde luego reconocemos la validez de la antigua sentencia: "Ni están todos los que son ni son todos los que están". Empero, en un esfuerzo de querer asentar bien la base de futuras antologías, incumbe insistir en la ausencia de otras voces igualmente respetadas de la época, valores como Nervo, Chocano, Valencia, Herrera y Reissig, Storni, Ibarbourou, para mencionar sólo los primeros de indiscutible rango superior.

Acentúase enormemente el difícil paso de selección cuando se trata de las generaciones últimas cuyos poetas no han sido consagrados todavía por los antologistas de visión continental. Y aquí cabe pedir el significado del calificativo titular, lo "del 900", en vista de que un buen porcentaje de los favorecidos son definitivamente de época posterior. Choca, en algo, la importancia que se quiere dar a un grupo de poetas postmodernistas de nombre poco conocido —¿injustamente?— que difícilmente serán de la mejor expresión lírica de nuestros días. No es que se proteste contra su inclusión tanto por ser relativamente desconocidos como por el desequilibrio que se impone al cuadro panorámico total, porque de veras resulta muy fuerte el contraste entre los altamente representativos "del 900" y los que se ofrecerán como

los portavoces de la mejor poesía posterior. En una palabra, se protesta contra lo que se considera ser un vistazo inadecuado, si no del todo inexacto, de los valores estéticos actuales.

En un sentido muy estricto, la mayoría de los once poetas restantes se identifican, estéticamente, con los "del 900" mejor que con los de su generación cronológica. El loco nicaragüense Alfonso Cortés (nacido hacia la vuelta del siglo) es heredero tardío de Darío y obvio discípulo de Herrera y Reissig; el dominicano Manuel de Cabral (1907) es hijo espiritual de López Velarde y lejano pariente de Arévalo Martínez; Jorge Reyes (1905), ecuatoriano, es de manifiesta filiación ultraísta, o mejor "borgiana"; éstos, y otros, demuestran que la estética modernista y la inmediatamente posterior cuenta todavía con discípulos en países y en poetas de América años después de haber sido negada por los rebeldes más jóvenes.

Lo que extraña —pero también se lo explica— es que Tentori haya concedido tanto lugar a los que él llama "el grupo nicaragüense" — Alfonso Cortés, Carlos Martínez Rivas, José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos, y a "el grupo cubano" — Cintio Vitier, Eliseo Diego y Fina García Marruz. Extraña que entre un total de 27 poetas —16 de los cuales son indiscutiblemente de fama continental y mayormente "del 900"— haya ocho que son sólo de dos países (los otros tres son: el ecuatoriano Reyes, el dominicano Cabral y el chileno Alberto Rubio) y principalmente de la poesía más reciente. Se explica este criterio aparentemente arbitrario por el hecho de que, para Tentori, "due paesi piu degli altri, Nicaragua e Cuba, ci offrono lo spettacolo di un gruppo omogeneo e compatto di poeti, spesso coetanei, e comunque uniti da profonde affinitá o da un'evidente fraternitá spirituale, anche quando la loro lirica si esprime con lingua diversa (p. XXXVI)". De hecho, hay que reconocer la existencia de una común estética que diera impulso y dirección, allá por 1942, a los vanguardistas nicaragüenses abanderados bajo el signo nativista del Taller San Lucas de Granada y a los que en 1944 manifestaron su adhesión a la poética juanramoniana a través de la revista cubana *Orígenes*. Se explica, y se entiende, que así quiso Tentori reconocer, en parte, deudas amistosas contraídas con quienes le ofrecieran la mano cálida de guía y consejero, gratitud que confiesa más directamente en la introducción, en las notas biográficas y en la bibliografía.

En la "Introducción" Tentori da pruebas de una admirable capacidad para captar y sintetizar lo más característico y lo más duradero de las sucesivas etapas evolutivas de la moderna estética hispanoamericana. Y aunque muy fuerte la tentación de dejar correr su apasionado entusiasmo por las bellezas y raros valores líricos que venía descubriendo en las literaturas americanas, se impuso la rigurosa ley de mesura y de honrada prudencia. Merece la palma aprobatoria por haber logrado representar un cuadro panorámico en donde lo único que realmente choca es la excesiva importancia concedida a los grupos ya mencionados, la cubana y la nicaragüense, sin haber intentado rendirles igual justicia a otros movimientos o siquiera individuos de relevante expresión artística entre la juventud de países como México, Venezuela, Chile... y aquí resisto yo la tentación de continuar para permitir a otros añadir nombres que a su vez revelen sus preferencias de entre tantos poetas que hoy en día rivalizan en merecer un lugar en las antologías de mañana.

De paso, nada más, se debiera hacerle reparos a ciertas afirmaciones que

tienden a debilitar en algo sus buenas páginas introductorias. Se sospecha que en algunos casos Tentori no vaciló en aceptar, de buena fe, la crítica poco discerniente de las fuentes consultadas. ¿Cuál, por ejemplo, será la base de ciertas observaciones suyas con respecto a influencias y reminiscencias que descubre en sus lecturas, en la obra, digamos, de Nájera, donde se refiere a Heine, a Baudelaire, y a Verlaine, entre otros, al comentar que "le influenze subite de Nájera sono evidente"? Y ¿qué fue esa "vera rivolta" contra Darío dirigida por Coronel Urtecho y el grupo nicaragüense de *Vanguardia?* Implícita si no explícitamente parece querer decir que la primera reacción significante contra el rubenismo, después del llamado de González Martínez —el cual, mejor que iniciar la reacción, respondía a una tendencia ya encaminada, fue la lanzada por Urtecho en su "Oda a Rubén Darío". Tal afirmación no pudiera tener validez sino con referencia a Nicaragua, donde, además, habrá sido una reacción retardada si se tiene en cuenta el hecho de que el mismo Urtecho, el más viejo de los vanguardistas, nació en 1906. No se da la fecha de su oda ni de la revista *Vanguardia,* pero es obvio que ambas eran muy posteriores a los movimientos iniciados por Borges, Huidobro, y otros de España y de otros países de América.

Una vez salvado el difícil paso de selección, le acosa al antalogista la no menos ingrata empresa de determinar lo mejor y lo más representativo de la obra de cada uno de los elegidos. En el caso de quien escoge y traduce a la vez urge reconocer con tanto más generosidad el privilegio de gusto personal a que debiera tener derecho, y con creces, cada antologista-traductor. En general, las piezas traducidas por Tentori son de aquéllas que bien pudieran llamarse "antológicas", sin querer decir con esto que se haya limitado sólo a las que entran en todos los florilegios. Más bien al contrario, porque de cada poeta ha traducido versos ya no tan omnipresentes, los cuales, evidentemente, son muy de su propio gusto estético, además de ser gratamente traducibles al italiano. Sin embargo, no se puede menos de notar la ausencia de poemas que casi pudiéramos declarar ya clásicos, tanto más por ser ésta la primera presentación italiana realmente digna de la musa americana. Cito, como ejemplos, el "Nocturno III" y el "Día de difuntos" de Silva, el "De blanco" de Nájera, los "Sonetos de la muerte" de Mistral. Y de Darío todo menos el "Responso" es posterior a *Prosas profanas* —gracias a lo cual se le permite a uno esperar que en Italia, ya desde su presencia inaugural, se tendrá un mejor concepto del Darío menos "popular" y a la vez de más certera actualidad. Igual aprobación merece Tentori por la extensa y bien selecta representación de Neruda y de Vallejo, la cual, respecto a éste en particular, responde bien a la nueva valoración que la crítica de los últimos años pasados le ha querido conceder.

Huelga decir que es mucho menos arduo traducir del español a una lengua tan hermana como la italiana. No hay necesidad de traicionar tanto ni el ritmo ni el sentido del poema como suele ocurrir con harta frecuencia en el caso del inglés o del alemán, especialmente al intentar captar —en el paso contrario— las armonías líricas de un Poe o de un Heine, donde, si se logra conservar bien o la forma o el fondo, será casi siempre sólo en el sacrificio de la una o del otro.

Tentori respetó en todo el criterio adoptado como norma de su método de traducción: "non si è voluto forzare la somiglianza metrica a detrimento di una più intima ed altrimenti essenziale somiglianza di linguaggio e d'immagine (p. XI)". En ningún caso sacrificó el sentido o el ritmo por la rima, sólo permitiendo ésta

al coincidir ella espontáneamente con los otros dos, como, por ejemplo, en la tercera estrofa de "Canción de otoño en primavera":

Guardava come l'alba pura,
sorrideva come un fiore.

Era la sua chioma oscura
fatta di notte e di dolore.

Al notar otros casos parecidos en donde la rima salía de por sí misma, se pregunta si con un poco más de esfuerzo y un poco menos de insistencia en la "somiglianza", no pudiera haberse realizado una traducción tanto más fiel justamente por haberse captado en toda su plenitud la belleza lírica del original, elemento primordial de la poesía modernista en particular. Además, el riguroso sacrificio de la rima, especialmente perjudicial en el caso de un poema como "Yo soy aquel..." de Darío, no ha sido garantía automática de una estricta "semejanza" en todos los otros aspectos. Véase tan sólo la quinta estrofa del mismo poema cuyos dos primeros versos:

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
Mi juventud montó potro sin freno

han sido alterados para darnos en traducción una estrofa que, aunque sea considerada mejor, "traiciona" a Darío:

Puledro audace, si lanciò il mio istinto,
e inebriata la mia giovinezza
lo cavalcava, col pugnale al cinto;
solo Dio fece che non rovinasse.

Y lo mismo se puede decir del célebre verso:

sentimental, sensible, sensitiva

donde doble parece haber sido la "traición" al ser vertido así:

Sentimentale, emotiva, fremente.

Pudieran multiplicarse los casos en que sólo para conservar el ritmo Tentori tuvo que sacrificar el lenguaje y la imagen. Ofrezco dos ejemplos: el verso de "Divina Psiquis":

A Pablo, el tempestuoso que halló a Cristo en el viento

en donde la palabra "tempestuoso" de Darío pierde todo su valor simbólico al convertirse en "ardente":

Paolo l'ardente che trovò Cristo nel vento

y el yerso de "Recuerdo de la infancia" de Casal:

de tu propia alegría serás verdugo

en que la palabra "verdugo" se convierte en "nemico":

della tua stessa gioia solo nemico.

Todo lo cual se señala aquí no para descubrir debilidades o errores sino para aprobar una labor bien hecha y para comprobar una vez más que el traducir es un arte creador y no un proceso meramente reproductivo, que los idiomas —no importa el parentesco que los una— son distintos, y que dentro de cada idioma cada palabra tiene su propia alma y armonía única. Como testimonio final, véanse estos dos versos del bello poema evocativo de Darío, versos que en traducción recalcan el dilema del artista consciente al querer evadir tanto la ilusoria Escila de la fidelidad como la traidora Caribdis de la interpretación creativa. Tentori fue tentado por ambas, cayendo víctima de la ilusoria fidelidad de la primera:

Y tú, paloma arrulladora y montañera

* * *

E tu, cara colomba tubatrice e montana

para salvarse milagrosamente, empero, de la traidora interpretación de la segunda:

Todo lo que hay en la divina Primavera

* * *

Tutto l'azzurro della divina Primavera.

El viaje fue duro, pero Tentori se escapó, con honra, del encanto de las sirenas, para ofrecer en el altar de los penates esta magnífica ofrenda expiatoria de su rica experiencia estética por el ultramar hispánico.

JOHN E. ENGLEKIRK,
Universidad de California, Los Angeles.

JUAN CARLOS GHIANO. *Poesía argentina del siglo XX.* Fondo de Cultura Económica, México-Argentina, 1957.

En la *Advertencia* a este libro señala Ghiano que en América los versificadores han proliferado sobre los poetas. Tal vez este explicable pero complejo fenómeno de manifestación de malos poetas (producto de las condiciones de vida, de los cruces de razas, de las condiciones climáticas) y de su inclinación a la poesía chocarrera, justifique la desconfianza de los lectores y el desconocimiento de los buenos poetas. Juan Carlos Ghiano comprobó, en su cátedra de Literatura Argentina en

la Universidad de La Plata, la urgente necesidad de desbrozar el enorme confusionismo reinante en la poesía argentina del siglo XX.

La tarea era arriesgada, en primer lugar porque la ira y el rencor de los poetas arrojados de este parnaso moderno editado por un sello de prestigio, no era cosa fácil de arrostrar, y en segundo término, porque siendo la poesía actual una poesía en producción, lo es también en formación, ya que cada poeta se muda en otro, a cada obra que publica. Es obvio lo difícil que es tratar de reproducir los caracteres esenciales de una fisonomía todavía no integrada. Es más fácil fijar la personalidad de un poeta muerto que de uno vivo. Inclusive porque el muerto no puede protestar si la visión del crítico —y el juicio de Ghiano, generoso casi siempre dentro de la mesura, suele volverse mordaz—, lo coloca en un marco que al interesado puede parecer demasiado estrecho (y la vanidad, aunque sea inconsciente, siempre necesita espacio).

Puesto a la tarea, el autor de *Constantes de la literatura Argentina,* uno de los mejores estudios sobre la materia, debió seguir un camino severo para permitir al estudiante o al lector "ver" lo que posiblemente será una visión aproximada de la poética argentina de nuestro tiempo. Digamos de paso que conocer a los poetas de un país es tan importante como conocer su economía si se desea entender al pueblo que produce unos y otra, porque a la cordura y a la razón —la economía—, las naciones agregan siempre la locura, que los poetas expresan como ninguno. Tan importante como el clima geográfico es conocer el espiritual, tan importante como el rostro de una persona es mirar su corazón.

En una aguda y por momentos sorpresivamente novedosa "Advertencia" (en el título de "Advertencia" va implícita la intención de Ghiano de replantear conceptos y enfoques críticos ya considerados como definitivos, más con intención revisora que magistral), el autor polemiza y enjuicia muchos aspectos de la poesía del siglo pasado y explica el nacimiento de la de este siglo, con caracteres propios en el terreno espiritual y con una independencia mayor en el estritamente formal, Luego dedica breves ensayos a destacar lo que considera esencial en la obra de los poetas que ha escogido como los más representativos (93 en total), a quienes agrupa en tres etapas: "Modernismo y postmodernismo"; "Imaginismo y formas de contención" y "Neoromanticismo, renovaciones superrealistas y otras modalidades".

No siempre los ensayos tienen igual profundidad. A veces, obligado por la extensión del tema, el análisis de los caracteres de los poetas menores parece un tanto superficial (aunque bien pudiera ser que la superficialidad fuera de los propios bardos, que buscan en el obscurantismo de las imágenes una densidad poética que seguramente no conseguirán jamás). Creemos que la estadística poética hubiera ganado si se hubiera limitado, cuanto más, a 58 poetas la lista incluida (con uno por año, bastaba a esta historia).

En cambio, el estudio sobre los grandes poetas argentinos del siglo revela que Ghiano agudiza su condición de crítico donde tiene material para hacerlo. En el interesante ensayo que dedica a Borges, por ejemplo, las reservas y observaciones que formula ayudan a valorar mejor al notable escritor que los ditirambos que habitualmente se le formulan. Uno de los poetas más notables de la poesía de América, que sin desmedro ni patrioterismos los argentinos ponen cerca de Neruda y Vallejo, Ricardo Molinari, merece un análisis realmente ejemplar, y Enrique Molina, un joven de la nueva generación superrealista, discutido y difícil de pene-

trar, aparece juzgado con una clara luz de comprensión e inteligencia. Creemos también dignos de destacarse los ensayos dedicados a Leopoldo Marechal, Leopoldo Lugones, Baldomero Fernández Moreno y Vicente Barbieri.

Poesía Argentina del siglo XX es una obra necesaria. Pocas veces puede afirmarse esto de los tantos libros que andan en librerías sin derecho mayor a figurar en los anaqueles.

HELLÉN FERRO,
Buenos Aires.

OLIVERA, OTTO, *Breve histora de la literatura antillana* (México, Studium, 1957), 222 págs.

Este tomo, que describe el desarrollo de las literaturas que provienen de las Antillas de habla española, es otro servicio meritorio de la casa Studium de México. El autor es catedrático de la Universidad de Syracuse en los altos del estado de Nueva York.

Hay que señalar al principio que éste es más un libro de consulta que de lectura amena, y que tenemos sólo "thumbnail sketches" de las figuras escritas. Además, la cultura antillana principiante decayó con el florecimiento de México y del Perú, sufriendo a medida que surgieron aquellos nuevos virreinatos a pesar del descubrimiento anterior de las islas del Caribe.

Sólo con el siglo XIX distinguimos una inquietud intelectual, aunque la mayor parte de los escritos del siglo pasado fueron más célebres en el extranjero: Heredia llegó a ser miembro de la Suprema Corte mexicana; la Avellaneda encontró sus "triunfos literarios y fracasos sentimentales" en la Madre Patria; José Joaquín Palma es recordado más en Guatemala, donde escribió el Himno Nacional. Pero Concepción Valdés, un pobre mulato aunque valiente escritor, quedó —y murió fusilado— en su isla nativa. Santo Domingo, aunque ganó la independencia primero, presentó un aspecto tristísimo con la intervención haitiana, española y norteamericana; Salomé Ureña de Henríquez es la figura más digna de este período, tanto por sus labores educativas en el país y el hogar como por sus escritos poéticos. Hostos sería el puertorriqueño de más distinción de la época, pero nuestro libro no ofrece muchos detalles sobre esta figura tan fructífera.

El capítulo titulado "Entre dos siglos" anda por los acontecimientos políticos de fines del siglo pasado y comienzos de éste; es un período de integración nacional, pero de frustración literaria a pesar de la visión de belleza de los modernistas. Dos hombres se destacan trágicamente en esta época: el soñador frustrado, del Casal; y el héroe Martí, quien luchó en muchos países a favor de su patria. Vale recordar sus poesías *Ismaelillo* y *Versos sencillos* al lado de sus escritos políticos y periodísticos. Mencionemos también a José de Diego de Puerto Rico, aunque no da ejemplos de su poesía y el lector tendrá que aceptar el juicio ofrecido por el autor. Carlos Loveira es un escritor proletario, mientras Varona es un filósofo que nos legó algunos versos de mérito.

La época contemporánea presenta aquella lucha por las instituciones constitucionales que empezó con cien años de atraso; este período se destaca por el postmodernismo en la literatura y combate al intervencionismo en la política. ¡Hay

tantos poetas de mérito aquí! Luis Lloréns Torres, de Puerto Rico, tiene un fuerte sentido antillano, mientras el cubano Eugenio Florit demuestra una angustia metafísica. El máximo interés se dirige hacia la poesía negra, donde sobresalen Luis Palés Matos de Puerto Rico y Nicolás Guillén de Cuba, quienes cultivan el género afroantillano en voz de protesta; el mestizaje de éste se aprecia en sus *Cantos para soldados y sones para turistas*.

La prosa contemporánea empieza con Alfonso Hernández Catá, español de nacimiento pero educado en Santiago; empezó como modernista y se dedicó a la diplomacia. Cultivó la narración breve y describió los conflictos psicológicos con tensión dramática y sensual. José Antonio Ramos se interesó en las personas que aparecen en sus novelas. Carlos Montenegro es otra figura proletaria que presenta la vida sórdida que conoció en los barcos, como sugiere el título de su mejor novela, *Hombres sin mujeres*. De Puerto Rico tenemos a Enrique A. Laguerre; de la República Dominicana figura Juan Bosch, y Luis Felipe Rodríguez y Enrique Serpa son de Cuba.

No debemos terminar sin mencionar a los hermanos Pedro y Max Henríquez Ureña. Pedro "se cuenta entre los grandes maestros de Hispanoamérica" y es sin duda "el humanista de mayor influencia en el siglo", quien escribió una "prosa sobria, directa". Enseñó desde estas nieves de Minnesota hasta Buenos Aires, y así merece el título de Maestro de América; me sorprende que esta historia no mencione su libro más importante, *Las corrientes literarias*. Otros eruditos son José María Chacón y Calvo y Jorge Mañach de Cuba, quienes llevan vidas muy atareadas, y Antonio S. Pedreira y la doctora Concha Meléndez, los dos de la Universidad de Puerto Rico. Otra sección final discute el teatro de las islas.

THOMAS B. IRVING,
Universidad de Minnesota.

BERNARD GICOVATE, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957.

En el prefacio, el profesor Bernard Gicovate afirma que la poesía de Herrera y Reissig conserva su interés a causa de su excentricidad. "It offers an opportunity for the study of the strange quickening produced in an alert mind when it comes in contact with a foreign culture", en este caso, la de Francia. Además, sus composiciones merecen consideración porque ellas han abierto el camino a los escritores postmodernistas de la región del Río de la Plata.

En el Capítulo I, "Modernism and its Relation to French Poetry", nuestro crítico nos hace recordar el hecho de que el romanticismo persistió en Iberoamérica mucho después de que disminuyó su popularidad en Europa. El doble propósito de los escritores modernistas fue el de descubrir nuevos medios de expresión poética e introducir en sus países actitudes y formas contemporáneas de la cultura europea. Precursores importantes fueron José Martí (distinto y único por haber conocido mejor a los escritores americanos que a los de Francia), Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, y José Asunción Silva. Por medio de Rubén Darío un nuevo mensaje poético fue transmitido, por primera vez en la historia de la lengua

española, del Nuevo Mundo a España. En *Azul,* un libro de finura aristocrática, Darío demuestra una asimilación afortunada de lo parnasiano. Con *Prosas profanas,* difundió la influencia de los decadentes franceses por todo el mundo de habla española. Con *Cantos de vida y esperanza,* terminó el período de la asimilación de las modas literarias francesas. El modernismo, que empezó con un poco de demora en Uruguay a causa del retardo cultural de este país, fue influido desde el principio por los decadentes y las *Prosas profanas* de Darío. Los meditados estudios críticos de Rodó, junto con los de un grupo de jóvenes bohemios —Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Julio Herrera y Reissig y otros—, dieron vigor a la menguada vida del modernismo uruguayo.

En el Capítulo II Gicovate establece las influencias prevalentes en la poesía de Herrera. Su conclusión es que el escritor uruguayo, en sus logros más afortunados, usa las técnicas simbolistas. Dos cambios abruptos ocurren en la carrera del poeta: el primero, bien visible en *Las Pascuas del tiempo* (1900), es el resultado de la lectura de *Prosas profanas* de Darío, donde halló nuevos temas, ritmos, figuras, y elementos decorativos; el segundo se observa en varios sonetos decadentes publicados en 1903 en la revista *Vida moderna* de Montevideo e influidos por los poetas franceses: Baudelaire, Mallarmé, y Samain.

El Capítulo III, "From Image to Myth - The Impasse of Symbolism", es de suma importancia para entender el estudio de Gicovate. Herrera dio expresión a su desesperanza y misantropía por medio de imágenes. Combinó impresiones sensoriales y las fuerzas de distintos dominios, muchas veces en parecido desorden. Usó las imágenes sinestésicas en sus primeras obras para obtener efectos decorativos, mientras que en sus versos maduros las empleó para introducir un mundo alucinado. Introdujo a menudo hipálage, tanto de variedad simple como elíptica. Insatisfecho con las limitaciones del mito particular, demostrado en las notas al pie de página, subtítulos y epígrafes, hizo el poeta usos de mitos comunes para hacerse más comprensible. Amontonó mitos para crear una nueva realidad, pero rara vez acertó a organizar los fragmentos diversos en un conjunto total unificado.

Aunque la poesía más antigua de Herrera sea imitativa y manifiesta cualidades divergentes —sus temas y muchas veces intereses contradictorios dan prueba de su descontento—, no obstante, posee mucho de lo que en realidad ha persistido en sus versos de la madurez. En *Los maitines de la noche* (1902) experimentó con nuevos modelos métricos, empleando por primera vez el soneto y la décima que usará casi exclusivamente después de 1904, y colocó el tema de la inocencia en un escenario bucólico, bastante inapropiado en una obra de preocupaciones mórbidas. *Ciles alucinada* (1903), a pesar de su repetición de temas bucólicos tradicionales y ecos de poetas modernistas y franceses, revela ya el principio de su propio estilo particular. Voces del habla para describir el diario suceder contrastan con el vocabulario preciosista de unas de sus primeras obras. El paisaje es adecuado al sentir de la heroína, misantrópico e ingenuo.

Fuerzas opuestas —el placer y el dolor, la inocencia y la culpabilidad— producen una parecida contradicción en la interpretación de la realidad de Herrera. "The full swing of his imagination from one extreme to the other is paralleled by a quality not yet pointed out by critics, namely, the conflicting nature of his vocabulary, at times homely, almost plebeian, and, in the same poem, luxurious, or remote and dreamlike". Agudeza juguetona, ironía picante, vocabulario hete-

rogéneo y ritmos desequilibrados se unen para formar el cuadro total. *Los éxtasis de la montaña* reproduce la visión que el poeta tiene del mundo en un instante y un sentir específico, abarcando la belleza y la inocencia de la vida rural como también su vulgaridad trivial y su monotonía. Su colección *Sonetos vascos,* nueve sonetos alejandrinos escritos en 1906, retrata el país vasco como un país de guerras, crueldad, crimen y decadencia, aunque los personajes poseen calidades admirables tales como la nobleza, el valor, etc. De los sesenta y cinco sonetos que componen *Los parques abandonados,* once son inmaduros, habiendo sido escritos antes de 1903. El libro revela algo del cambio de actitud del autor. Los hilos temáticos, sobre un fondo pastoral vagamente dibujado, se preocupan de la culpabilidad, la infidelidad, el amor, la existencia, etc. El poeta parte de una aceptación sentimental de la unidad total del universo, y a través de lo feo y vulgar, llega a un estado de reconciliación con las imperfecciones de la vida.

Las clepsidras (1910), una agrupación de diez y nueve sonetos, contiene algunos de sus más afortunados poemas. Aquí el poeta trata de integrar los diversos mitos religiosos con el ambiente exótico de tierras diferentes, con el exclusivo propósito de dar expresión a sus emociones. "Considered as isolated units, the sonnets of *Las clepsidras* are only further examples of the poet's keen vision of the momentary in fragments of original imagery. Nevertheless, his attempt to unify them through traditional myths indicates that he had turned from the values of personal expression to those of general communication".

El conciso trabajo de Gicovate revela un método capaz de proceder sistemáticamente de lo general a lo específico. Con 106 páginas nos da una contribución precisa que nos permite conocer unos de los aspectos del modernismo hispanoamericano: el simbolismo en la poesía de Herrera y Reissig. En cierto modo su libro puede considerarse una historia corta del modernismo en el Uruguay. Los primeros dos capítulos dan el "background" necesario para conocer las influencias que afectarían las obras del poeta uruguayo. El Capítulo III, núcleo de su exposición del simbolismo y sus problemas, tiene observaciones iluminadas sobre los efectos estéticos producidos por la sinestesia e hipálage y su función en la poesía.

Con el Capítulo IV nuestro crítico empieza a concentrarse en la poesía esotérica de Herrera y Reisig. Llama la atención a la "conscious quest [of the poet] for an all-inclusive pattern into which to project his imaginative life" e insiste en el conflicto incesante entre la creencia de Herrera y Reissig en la armonía y sus experiencias en la disonancia. En cada caso en que señala influencias, Gicovate cita los pasajes necesarios para apoyar sus afirmaciones. Establece que dichas influencia son de naturaleza diversa; ideas, estilo, vocabulario, metro. La sección bibliográfica de estudios sobre Herrera y Reissig es bastante completa; las notas que corresponden a los capítulos, adecuadas pero no extensivas. Este estudio, poco común, por cierto, no sólo destaca la deuda de Herrera a los simbolistas franceses, sino que también pone en evidencia el "quid" por el cual este escritor uruguayo ha quedado como poeta puro, un ejemplo más de la interesante escuela "ivory tower".

Viendo en conjunto la obra del profesor Gicovate, nos hacemos estas preguntas: ¿No hay ninguna influencia en Herrera y Reissig del simbolista francés Jules Laforgue? ¿No ha desestimado nuestro crítico la influencia de Leopoldo Lugones en Herrera y Reissig? Estas no son preguntas ociosas, puesto que se pueden

comprobar consultando, por ejemplo, la *Breve historia del modernismo* de Max Henríquez Ureña, México-Buenos Aires, 1954, págs. 252, 256; y *Escritores representativos de América* de Luis Alberto Sánchez, Madrid, 1957, II, 157-158.

HARVEY L. JOHNSON,
Universidad de Indiana.

JOSÉ MARÍA VIGIL, *Nezahualcóyotl, el rey-poeta,* Prólogo de F. Dean; Biblioteca Mínima Mexicana, 31-32; Ediciones De Andrea, México, 1957.

La útil Biblioteca Mínima Mexicana, dirigida por el acucioso Pedro Frank de Andrea, agrega a su rica lista bibliográfica un libro que hasta hoy pasaba por inédito. La obra que reseñamos, del polígrafo José María Vigil (1829-1909), forma parte de su inconclusa *Reseña de la literatura mexicana* (1909), conocida solamente por unos cuantos bibliógrafos. En el Prólogo a la presente edición, F. Dean ha incluido una excelente bibliografía sobre el rey-poeta, tanto de obras que tratan el tema directamente, como la de Dávila Garibi, *Episodios de la vida de Netzahulcóyotl* (1947), la de la doctora y mexicanista de la Universidad de Arizona, Francis Gillmor, *Flute of the Smoking Mirror* (1949), amén de varios artículos en periódicos y revistas, como de las obras principales para el estudio de la época del rey-poeta y de temas relacionados.[1]

El prologuista explica que ha conservado la grafía *Nezahualcóyotl,* en vez de *Netzahualcóyotl,* por ser la que usó Vigil y es la que emplea A.M. Garibay K. en su *Historia de la literatura náhuatl.* Etimológicamente, sin embargo, la grafía, más bien que *tz* o *z* debe de ser *ç,* ya que la primera parte del nombre se deriva de la palabra náhuatl *neçaualiztli,* que significa, según el vocabulario de Molina, *ayuno* y no hambriento, como generalmente se dice. Sobre el origen del nombre del rey texcocano —y también el de su hijo— el historiador Fr. Diego Durán, en la página 141 del tomo II de su *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme,* obra escrita en 1579 pero no publicada sino hasta 1867-1880, describe: "Dicen que Nezahualcóyotl y su hijo Nezaualpilly tomaron el sobre nombre destas sogas porque Nezaualpilly quiere decir señor penitente o abstinente, y digo que tomó el sobre nombre destas sogas porque las llaman nezahualmecatl que quiere decir soga de penitente". Hasta el siglo XIX, fue común escribir Nezahualcóyotl y no Netzahualcóyotl. Sin embargo, hoy predomina la segunda manera de escribir el nombre, y no parece que sea fácil volver a la antigua grafía, ya que causaría grandes trastornos en los índices biográficos, los diccionarios y las bibliotecas.

La obra de Vigil que nos ocupa es un estudio biográfico de Netzahualcóyotl, rey del imperio chichimeca —cuya capital era Texcoco— desde 1431 hasta el año de su muerte (1472). El polígrafo mexicano divide su obra en cuatro etapas, que corresponden a cuatro grandes cambios en el curso de la vida del biografiado. El capítulo primero, titulado "El despojo y la persecusión", trata de las aventuras

[1] Echamos de menos en la Bibliografía, sin embargo, el estudio biográfico que el mismo Vigil publicó en la obra *Hombres ilustres mexicanos,* T. II, 1874, pp. 67-205 (los Cantos en las pp. 189-95); no tenemos a la mano esta obra para comparar las biografías; tal vez sean idénticas.

y desgracias sufridas por el joven príncipe (nació en 1402), desde que presenció la muerte de su padre Ixtlilxóchitl a manos de los espías del rey tepaneca Tezozómoc, hasta 12 años más tarde, cuando comienza a organizar un ejército para recobrar el trono de sus padres. Este capítulo es el más extenso y también el más interesante.

La segunda parte, llamada "El guerrero", está dedicada a relatar las hazañas y métodos por medio de los cuales Netzahualcóyotl, con la ayuda de sus aliados, principalmente los mexicanos, logra recobrar el trono chichimeca, destruir el reino tepaneca y dar muerte al tirano Maxtla (en 1428), hijo de Tezozómoc y enemigo acérirmo de Netzahualcóyotl; éste, después de conquistar otros pueblos circunvecinos, se establece en Texcoco para gobernar por un largo período. Demuéstrase en esta parte del libro que la imagen que hasta hoy ha perdurado del rey-poeta, como un rey filósofo dedicado por completo a los estudios y a la contemplación y la meditación, no es del todo fiel, ya que también era un astuto guerrero, tan aficionado a las armas como a las letras.

En el libro siguiente, titulado "El estadista", Vigil hace un estudio del gobierno de Netzahualcóyotl en Texcoco, a partir del establecimiento del triunvirato con los reyes de México y Tlacopan en 1431. Da el autor aquí énfasis a la desrcipción del sistema que Netzahualcóyotl instituyó para la administración de la justicia. Esta parte termina con una descripción de las casas del rey chichimeca. En el cuarto y último libro, titulado "El poeta y el filósofo", Vigil estudia, según se ve por el título, el papel de Netzahualcóyotl como hombre de letras. Se reproducen dos de los himnos en prosa atribuidos al texcocano (pp. 142-44), lo mismo que dos composiciones poéticas (pp. 144-51). En el Apéndice se añaden un canto de los mexicanos y varios cantos breves de Netzahualcóyotl.

Caso curioso en la biografía del rey-poeta es el que no existan datos acerca de su vida después de que subió al trono en 1431. Los pocos que se conocen relativos a estos cuarenta años más tienen de leyenda que de historia. Uno de ellos se refiere a su casamiento con la hija del rey de Tlacopan, de interés por revelarnos un aspecto poco conocido de su carácter; para poder casarse con esta joven tuvo que enviar a la muerte (en la guerra) al vasallo a quien la joven estaba prometida.

Las fuentes que utilizó Vigil para su biografía son Torquemada, Alva Ixtlilxóchitl, Clavigero y Veytia. Es bien sabido que la fuente más copiosa para el estudio de los reyes chichimecas es la obra de Alva Ixtlilxóchitl, esto es, sus *Relaciones* y su *Historia chichimeca,* ambas publicadas por Chavero en 1891-1892. Vigil, sin embargo, no menciona estos títulos,[2] aunque sí habla del autor en tres ocasiones (pp. 112, 133 y 157) y cierra el cuarto libro con una cita directa, esto es, un resumen de la vida de Netzahualcóyotl según Alva Ixtlilxóchitl. Es verdad que este historiador, siendo chichimeca él mismo, era parcial hacia su nación. A pesar de ello, nos parece que Vigil no le da el crédito que merece, sobre todo cuando fue Alva Ixtlilxóchitl el primero en traducir al castellano los cantos del rey-poeta. Su obra, por supuesto, está escrita con el criterio histórico característico de su época, inaceptable en nuestros días. Es tal vez aquí donde Vigil nos ofrece

[2] Tal vez esto indique que Vigil escribió su biografía del rey poeta antes que Chavero editara las obras del historiador texcocano.

su mayor aportación, al separar lo legendario de lo histórico en la vida de Netzahualcóyotl. Es trabajo el suyo hecho desde el punto de vista moderno, y es por lo tanto indispensable para el estudio de la personalidad de este precursor de las letras mexicanas. El estilo de Vigil es flúido y cuidado, y la biografía se lee con gusto y provecho. Vemos con placer que se haya publicado este libro de un erudito injustamente olvidado, y esperamos que ayude a revivir el interés en su obra científica y literaria.

LUIS LEAL,
Universidad de Emory.

JOSÉ MARTÍNEZ SOTOMAYOR, *El puente,* América, Revista Antológica, México, 1957.

El autor de "El timbalero" nos ofrece una hermosa colección de cuentos, en la cual recoge siente producciones, algunas de las cuales ya habían aparecido en revistas mexicanas. Desde 1930, año de *La rueca de aire,* Martínez Sotomayor ha cultivado el género narrativo con asiduo. En 1933 dio a las prensas *Lentitud* (que también contiene "Hontanar" y "Neocentauro"), y en 1939 *Locura,* libro que le colocó entre los mejores cuentistas de su generación. Ocupado en distintas actividades, dejó de publicar por algún tiempo, mas, afortunadamente, no de escribir, ya que en 1952 apareció una de sus mejores obras, *El reino azul,* y el año pasado el libro que nos ocupa.

Como los anteriores, estos cuentos de Martínez Sotomayor versan sobre temas que giran en torno a problemas intelectuales y morales. En "El puente", cuento que da el título a la colección, el autor plantea el problema del valor del dinero como medio para la conquista de la buena voluntad de un pueblo. Máximo Topete, rico avaro, descubre que dádivas no siempre quebrantan peñas; un fenómeno natural, un temblor de tierra, frustra sus ambiciones y le obliga a huir con su familia para salvar la vida; el pueblo cree que su mujer, acusada de ser bruja, fue la que cambió el curso del río; el puente, tendido sobre el seco cauce, quedó como testimonio de la poca visión de don Máximo.

"El detector de ecos", más que cuento, es un diálogo entre dos personajes, don Anselmo Luna, hombre de negocios retirado, ocioso, cuya única misión en la vida es dar de comer a los pájaros, y Juan Quezada, profesor de filosofía, pensador, inventor, pero sin medios para poner en práctica sus ideas. Aunque éste hace a don Anselmo una larga descripción de su nueva invención, un aparato detector de ecos, no logra obtener su ayuda financiera, ya que el hombre de negocios carece de visión alguna. Lo más importante en el relato es la historia que se hace de las invenciones relacionadas a la reproducción de los sonidos, desde la antigüedad hasta nuestros días.

En "Rescate", tal vez el mejor cuento de la colección, el problema es moral. El abogado Muñoz trama la muerte, en una cacería, de su antiguo discípulo Vicente, quien, según un anónimo recibido por el abogado, es el amante de su mujer. Mas antes de que Muñoz dé muerte a su rival, cae en un abismo, de donde es rescatado precisamente por su discípulo. El autor logra dar gran fuerza dramática al cuento presentándolo como un largo monólogo interior de parte de Muñoz,

mientras éste está apresado en el fondo del abismo, y de donde no piensa salir.

La siguiente narración, de gran humorismo, da variedad al libro. En "¡Oh... la envidia!" Martínez Sotomayor vuelve a un tema que ya había tratado anteriormente: la locura. Mas en este cuento, muy bien logrado, el tema es humorístico. Gustavo, el protagonista, ve a todo el mundo con trompa de elefante. Para no quedarse atrás, se fabrica una para sí; cuando se burlan de él, lo atribuye a que su trompa es más elegante que las de sus burladores. ¡Oh, la envidia... la envidia de este pícaro mundo! Como en sus mejores cuentos, predomina aquí una fina ironía.

La idea principal del cuento "Examen" —la invención de unas píldoras contra el miedo, que permiten al estudiante sufrir el examen con gran lucidez mental— aunque muy original, nos parece débil en la presentación, y sobre todo en el final. "Logomaquia", el siguiente cuento de la colección, es un caso en que las burlas se vuelven veras; el combate verbal entre dos ingenieros termina en conflicto armado. El valor del cuento estriba en su riqueza verbal, a base de términos sacados del vocabulario de las matemáticas. La colección cierra con el cuento "Desilusión", simple historia de una muchacha que pierde la ilusión que tenía de su pretendiente, al verle con los calcetines rotos.

Aunque no sea el mejor libro de Martínez Sotomayor —no nos parece superior a *Locura* o *El reino azul*—, *El puente* enriquece su bibliografía en el género, en el cual ha sobresalido desde que publicó su primer libro. Como entre sus personajes anteriores, hallamos aquí hombres de carne y hueso, muy bien logrados —Máximo Topete, Joaquín Muñoz—, temas originales —desarrollados en estilo rico, pulido, limpio, cuajado de imágenes vivas—, y una visión del mundo que refleja una honda penetración humana, hermanada a un fino y sutil humorismo.

LUIS LEAL,
Universidad de Emory.

EDELBERTO TORRES. *Enrique Gómez Carrillo. El Cronista Errante.* Librería Escolar. Guatemala. 1956.

Esta biografía del gran cronista de principios de siglo no es un libro erudito en que se citen por notas al pie en páginas las fuentes de información de que el autor se vale. Tampoco es una creación novelesca inspirada en la existencia inquieta de Gómez Carrillo, que fue, llevado por su temperamento, protagonista de muchas aventuras amorosas y típicos episodios de mosquetero. Es más bien una interpretación biográfica en que Edelberto Torres procura reflejar, con trazos llenos de expresividad, la persona, el ambiente y la manera de vivir y crear del brillante escritor guatemalteco. Frente a libros de esta clase —que se leen con avidez y deleite cuando sus autores poseen, como Torres, aptitudes literarias poco comunes— cabe formular, a falta de fuentes bibliográficas de comprobación, una pregunta: ¿fue así, realmente, y vivió de ese modo el escritor biografiado?

Voy a permitirme contestar esta pregunta. Conocí a Gómez Carrillo y fui amigo suyo durante algunos períodos de su vida en París, y me relacioné con él

frecuentemente en sus temporadas de Madrid, porque ambos frecuentábamos los mismos círculos periodísticos de la capital de España. Puedo decir, pues, con base bien fundada de conocimiento personal, que la interpretación biográfica de sus etapas de residencia en Europa es exacta. Por lo que respecta a su primera juventud, el autor del libro, que ha vivido varios años en Guatemala, pudo utilizar sin duda referencias precisas.

La índole propia de la obra literaria de Gómez Carrillo proporcionó a su biógrafo elementos informativos muy auténticos. Como cronista que fue, principalmente, iba de una parte a otra y contaba lo que veía. Hay por ello en casi todos sus libros una expresiva proyección de su persona y de su vida, revelada con la sinceridad, no pocas veces escandalosa, que le caracterizaba. Además de ello, Torres ha podido obtener datos inéditos facilitados por personas que conocieron a Gómez Carrillo —muerto en 1927— y todavía viven. Puedo citar entre ellas a la famosa artista de la canción, por algún tiempo su esposa, Raquel Meller, que ya septuagenaria reside en Barcelona. Con tantos elementos a su disposición y la experiencia de un trabajo anterior —la biografía de Rubén Darío— ha podido el autor componer un libro interesantísimo, que sin duda tendrá muchos lectores.

Yo no sé si el biógrafo conoció personalmente al biografiado. En todo caso, su libro interpreta y evoca la persona y la vida de Gómez Carrillo tales como fueron, con sus admirables cualidades literarias y sus no pequeños defectos humanos. Se percibe claramente la simpatía del autor por el personaje a que el libro se refiere —condición tan frecuente en los trabajos biográficos—, que en este caso viene a ser como eco o remembranza del atractivo personal y de la admiración que Enrique despertaba en quienes le conocían y le trataban.

Libro excelente es esta biografía del "cronista errante", que se lee como una novela de aventuras, aun cuando en ella no se hace sino relatar la vida de un hombre tal como él la vivió libremente, con espléndida vitalidad y renovadas emociones. El muchacho rebelde y precoz de Guatemala. El joven audaz que va a París en busca de la gloria y el placer. El marido de tres mujeres y el amante de muchas. El viajero incansable que recorrió toda Europa y visitó las tierras más remotas. El escritor que tanto amó a Francia y que escribiendo en español fue admirado y apreciado en todo el mundo hispánico. El periodista a quien se confió la dirección de uno de los diarios más importantes de Madrid. El hábil esgrimidor que no vacilaba en provocar desafíos. Y por encima de todo el maravilloso prosista de la corriente del modernismo, a quien ningún otro superó en el encanto de su estilo. Todas las manifestaciones y todas las facetas de la vida de Gómez Carrillo se dan a conocer en el libro que reseño.

Vida triunfal, sin duda. Aunque en ella, como en la de casi todos los hombres, se entrelazan sufrimientos y goces, tuvo Gómez Carrillo más capacidad para el placer que para el dolor. Yo creo que su mayor amargura fue la que le ocasionó la acusación de haber delatado —algunos dijeron que entregado— a la famosa bailarina exótica Mata Hari, fusilada por el delito de espionaje contra Francia en la Primera Guerra Mundial. Nadie que conociera a Enrique podía creerlo capaz de semejante infamia. De tal modo le repugnaba la delación, que años antes había renunciado a su puesto de académico de la Española porque a ella pertenecía un renombrado erudito que denunció ante la policía a unos célebres estafadores franceses ocultos en Madrid. Pero la acusación de haber intervenido de algún modo

en el asunto de la bailarina, aun siendo falsa, causó gran daño al prestigio de Gómez Carrillo.

De él dice Anderson Imbert en su *Historia de la Literatura Hispanoamericana:* "Es una de las figuras del modernismo que está esperando no sólo una revalidación literaria por sus méritos de prosista excepcional, sino también una biografía novelada, por sus aventuras de Don Juan espadachín y viajero, entrelazadas con la vida de mucha gente famosa en todo el mundo". Algo semejante a una biografía novelada es el libro que comento. Pero la crítica literaria tiene olvidada desde hace tiempo la obra de Gómez Carrillo, y sería justo que, ya con cierta perspectiva histórica, pues ha pasado más de un cuarto de siglo desde su muerte, se la estudie y revalide como merece.

JERÓNIMO MALLO,
Universidad de Iowa.

FELIPE COSSIO DEL POMAR, *Historia del Arte del Perú Colonial,* Fondo de Cultura Económica.

Escritor y pintor de reconocido prestigio en Europa y América, Felipe Cossío del Pomar ha logrado felices realizaciones en el campo de la Historia del Arte. Así lo prueban sus libros: *Arte Nuevo, Vida de Pablo Gauguin, La Rebelión de los Pintores, Crítica de Arte* y *Arte del Perú Precolombino* que precede al volumen sobre el *Arte del Perú Colonial.*

Cossío del Pomar utilizando un vasto material recopilado durante años en la Cátedra de Historia del arte del Perú en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, en el Archivo de Indias de Sevilla, y en detenido estudio del material artístico de su patria, nos presenta esta segunda parte de su *Historia del Arte del Perú* —único libro completo sobre el tema—, donde el lector podrá informarse sobre tres siglos de actividad artística en el virreinato del Perú y apreciará la dosis de invención, originalidad y calidad que poseen los diferentes estilos en las artes plásitcas; así como el interesante proceso social de la Colonia y las tres fuentes principales que sustentan el desarrollo del arte colonial: la genérica, de esencia española, la de trasplante, de influencia europea, y, por último, la autóctona, que es la que contribuye a la polaridad del problema que plantea como tesis este libro: Europa y América.

La arquitectura religiosa y civil, la escultura, la pintura, la platería, las artes populares, la tapicería y otras artes industriales, son estudiadas por Cossío del Pomar en sus manifestaciones más interesantes y con estricto rigor histórico. Por eso se trata de un libro verdaderamente excepcional, como sin duda lo reconocerá el lector.

Contribuyeron al interés de esta obra los dibujos interpretativos de Emilio Sánchez, artista que da rango estético al monumento con la destreza y gracia de su línea, y Robert Davison que le da precisión arquitectónica, sin alterar la rica fantasía decorativa del arte colonial peruano.

272 páginas de texto, 135 dibujos, 223 láminas en blanco y negro y dos láminas a cuatro colores.

MANUEL MEJÍA VALERA.

FRANCISCO MONTERDE, *Díaz Mirón. El hombre. La obra.* México: Ediciones De Andrea [Colección Studium, 14], 1956.

El prestigioso escritor y profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, Dr. Francisco Monterde, se viene dedicando al estudio de la vida y de la obra de Salvador Díaz Mirón desde 1928. En treinta años ha dado a publicidad más de diez artículos que esclarecieron oportunamente aspectos desconocidos o poco explorados el autor de *Lascas*. En 1956 reunió parte de sus investigaciones en un denso librito titulado *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética* (Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Imprenta Universitaria). El libro que ahora comentamos completa la parte documental de aquél con el estudio de los diversos aspectos de la obra del poeta. Está dividido en dos secciones: la primera se titula "El hombre", y la segunda, "La obra". Al final trae una "Bibliografía", que es la más completa que sobre este poeta tenemos, aunque no haga mención de las referencias dispersas en las múltiples historias de la literatura hispanoamericana, omitidas voluntariamente por el autor.

Al hablar de "El hombre", Monterde no nos da una biografía minuciosa, de esas que, por excesos de detalles hacen perder precisamente lo que aquí se quiere destacar: el hombre; es decir lo "humano" de Díaz Mirón, con sus luces y sus sombras, como correspondía a una personalidad temperamentalmente romántica, llena de contrastes, con extremos que se niegan o se afirman los unos a los otros. Con una depuración (o más bien, selección) de los datos concretos que ofrece la documentación —que Monterde conoce a fondo— el hombre se nos ofrece como una presencia viva, sin idealizaciones innecesarias y sin la dispersión pormenorizada. Por lo demás, en el capítulo siguiente, titulado "Cronología de Salvador Díaz Mirón", se registran, año por año, todos los hechos que interesan a una biografía, precisa y escuetamente, sin comentarios que podrían desfigurarla, como a menudo suele acontecer. Tenemos así, creemos, la más exacta y cabal presentación del hombre Díaz Mirón, cuya imagen se muestra en síntesis como éstas: "La biografía de Salvador Díaz Mirón nunca podrá incluirse en un volumen de *vidas ejemplares*. Tampoco se imprimirá con propósitos docentes, en un libro destinado a la enseñanza; a menos que la aproveche la didáctica superior, como los ejemplos negativos de las fábulas, para extraer de ella la lección de lo que no debe hacerse" (pág. 7). "Se comprende mejor al Díaz Mirón juvenil, cuando se le observa no sólo en su época sino dentro de su centuria: aquel XIX, todo él romántico; enfermo del "mal del siglo" con irremediables recaídas. Para el intelectual, para el poeta especialmente, sólo hay entonces dos modelos, entre los que deberá elegir el que adopta para uso personal: Byron el rebelde; Hugo el soñador. El hecho de preferir al primero, no invalida la devoción hacia el segundo" (pág. 8). "Díaz Mirón, que cantó a uno y [a] otro sucesivamente, pudo admirar al retador incrédulo y repetir, con el segundo, "La oración por todos"; pudo conciliar su iracundia de duelista inveterado, con su emoción ante las manos, piadosamente unidas, del poeta francés que alzaba su voz contra la pena de muerte. Ese contraste cabía en el título del proyectado tomo de versos de Díaz Mirón: "Melancolías y cóleras". Podríamos ir citando páginas enteras de la exposición de Monterde, porque todas son imprescindibles, de un admirable poder de síntesis. Debemos limitarnos, sin embargo, a dar noticias de su contenido temático: la actuación del periodista, del político, del

padre, del profesor, del preso, del duelista, del individualista que "se juega" por el honor herido, del socialista que brega por el proletariado, del patriota que se convierte en un símbolo popular de la libertad y la democracia en momentos de dura prueba nacional. Y en todo momento Díaz Mirón aparece en su ser auténtico, con su orgullo arremetedor, su voluntad heroica de ser, sus apasionamientos y sus claudicaciones, su soledad última y su refugio final en la obra de arte. Así, por el hombre que se expresa y se conoce en lo que hace, Monterde llega a la segunda parte de su libro: "La obra".

Seis capítulos de esta segunda sección van mostrando la evolución del poeta de una actitud confesional —relación de hombre y circunstancia— a una actividad estética pura o casi pura, en la que, según se muestra también en la evolución de la poesía de su tiempo, el hombre quedará casi totalmente sustituido por el artista. He aquí los títulos de esos capítulos: "De lo romántico a lo realista"; "Hacia el *'realismo poético'* "; "Lo realista en 'Idilio' "; "Lo antitético en la poesía erótica"; "Premodernismo y modernismo"; "En la última etapa". En todos ellos da Monterde ejemplos del poeta que demuestran los aspectos que determinaron cada etapa de esta clasificación. Con ejemplar penetración nos da, creemos, la situación estética definitiva de un poeta que tanto cuenta en la historia de la lírica mexicana como en el movimiento más amplio y complejo del modernismo hispánico. Especialmente en lo que respecta al modernismo, Monterde ha sabido aclarar confusiones que la crítica nos había producido, ya excluyéndolo, ya sólo admitiendo restrictivamente la contribución modernista de Díaz Mirón.

En conclusión, el libro de Monterde será consulta obligada para quien estudie desde ahora en adelante al hombre y al poeta Díaz Mirón. Asimismo, será ejemplo para estudiar a otros poetas del modernismo y demás períodos de la literatura hispanoamericana, en donde queda tanto por hacer. La Colección Studium se agrega otro galardón —uno de los más sólidos y rigurosos— y aumenta así el prestigio que con dignidad viene conquistando, gracias al inteligente y tesonero esfuerzo de su director, el Dr. Frank De Andrea.

ALFREDO A. ROGGIANO,
APOLONIO CORONADO,
Universidad de Iowa.

EUGENIO FLORIT, *Antología poética.* Antologías Studium, 2, México, 1956. Prólogo de Andrés Iduarte. Con un Soneto de Alfonso Reyes.

"Cisne intelectivo", dijo de él Juan Ramón Jiménez, en sus poemáticas interpretaciones de *Españoles de tres mundos.* Pero el "andaluz universal" se había cuidado de advertir que "el cisne canta sólo para dentro, para sí", y que no muere nunca ni canta para morir. Juan Ramón quería llegar y llegaba al corazón del hombre y su poesía con el ojo certero de una afinidad indudable y compartida: "Exquisito de nacimiento, gris sencillo por suerte para él, está en la estirpe perpetua de la inmanente aristocracia poética y humana: el noble instinto, la buena conciencia, que con su cultivo lo miran y lo entienden todo hermano. Atenta comprensión delicada. Aristocracia que busca aristocrática correspondencia amorosa,

religiosa, amistosa, lírica: Laura, Juan de la Cruz, La Rosa, Keats". Y Juan Ramón agreguemos ahora; sobre todo, Juan Ramón...

Eugenio, el bien nacido —"¿arcaico rito o gresca dionisíaca?"... para ¿"hacer razones con el sentimiento / y dar en sentimiento las razones", como quiere Alfonso Reyes?—; Eugenio, digo, sale de un sueño de "tibias voces", dorado de auroras; entre en su "realidad de fuego en frío"; baja a lo humilde y cotidiano de la canción popular, que es su fiesta mayor, "en un descenso feliz / para un resbalar de luz..."; vuelve a la "oscuridad del sujeto"; frecuenta en lo recóndito al ser universal con la ayuda de sus ángeles preferidos e inviolados, y nos entrega al fin ese *Poema mío* y su *Asonante final,* tan desleído y único como todo lo que es infinito e intransferible.

¿Temas, grupos, etapas, evolución, modas, influencias, formas en su poesía? No. Nada de eso. A un poeta no se lo puede dividir en gajos como la naranja que devora un niño goloso. Eugenio es el bien nacido, la génesis perfecta e integral, sin aquí, sin allá; sin aquel antes, este ahora o el después de toda realidad contaminada. Vino total y pleno, como el aire, como el agua, el sol, la luz, el mar, la tierra donde mora y vive; todo cuerpo y toda alma: espíritu absoluto, de una sola voz, entera en el hombre y plena en la belleza. Recibámoslo así, en sus veinticinco años de consagración dichosa y en ese su itinerario de "cumbres de frescura" (¡Oh, Juan Ramón, otra vez!). Afuera y adentro, desde *Trópico,* comunión y celebración gozosa entre la naturaleza y el alma; campos en décimas, mar en décimas, de a doce, como en un apostolado; sonetos de *Doble acento,* o doble reconocimiento: del ser vivo en sí, del ser andando más allá de sí, donde no falta el desasosiego que pone al borde del misterio; y ya en su *Reino* —misterio y amor unidos— la realidad en imágenes se purifica en mundos de símbolos, donde un ángel sonriente nos da su mano y nos guía por una noche de "riberas encendidas". La "amada" identifica el acto humano en lo poético, y es la poesía misma. Las "señales" del mundo se convierten en referencias de un espíritu transido, que en *Poema mío* alcanza su plenitud de transferencia lírica y metamundo en éxtasis. Entonces el poeta se restituye a un estado de inocencia y de asombro, por donde recupera la infancia perdida y el nuevo crecimiento del alma para la vida esencial que ahora presume: "Todo el camino de la muerte / por una eternidad de flor y luna". La soledad se hace inevitable y sólo puede sostenerse por el canto:

> Como la muerte, está en el aire;
> está en los labios, como el beso;
> está en la flor, como el perfume,
> y en la noche, como el silencio.
>
> (Pág. 111)

> Quiero pensarte,
> noche de silenciosa espera,
> del suspiro sin voz, del canto inmóvil
> por la dormida copa de los árboles.
> Para ti, donde callan los perfumes
> y en su cáliz te encierra cada flor.

Y para ti, cuando de la alta cima
de los astros de Dios mira lo eterno.
(Pág. 129)

Y con el gris de la callada altura
se van iluminando los ensueños
—gotas de luz que se abrirán más tarde
en unas flores de brillantes pétalos.
(Pág. 134)

Tú lo sabes. Que Dios
abre su rosa de invisible fuego
ahora cuando, reina de la altura,
sube tu alma en brazos del silencio.
(Pág. 135)

Todo este viaje interior, por el alma y la belleza, en busca de lo absoluto más allá de la propia vida y del amor, lleva al poeta a su símbolo ideal, que une experiencia y tradición cultural, en el más bello y denso poema de esta antología: "El nuevo San Sebastián". La pasión estética se convierte en arrebato místico, une lo humano a lo divino y lo relativo se hace absoluto, lo transitorio, eterno. Es, sin duda, una joya, y lo transcribimos completo para cerrar con broche de oro esta reseña, que no quiere ser otra cosa que participación en tan delicada poesía:

Flechado aquí, Señor, por tu belleza,
atado en aire al árbol del poniente
mira tu ardor y el alma de tu fuego.
Hombre, Señor, frente a la luz
que en hondos rayos atraviesa el alma;
un hombre sin destino, hoja en el viento
de ayer, besado por marchitas ondas
—aliento seco de la tierra muerta,
hoja de yerba en el impuro aliento
que sube, y llega, y al llegar ahoga,
y si quiere volar es amarra al suelo,
y cae, de cansado, en el abismo—,
un hombre, por tu gracia
aquí, Señor, te mira estremecido.

Tu voz, la flecha de oro
tan cierta en el camino
que va derecho al corazón, y hiere
con herida tan suave que lo oscuro
a la firme pasión se le ilumina.
Tan suave herida tuya
que están los ojos en el cielo
como dos flores de invisible esencia;

que la sangre va en ríos
de amor hasta la cuenca de tus mares
para verterse en ondas
y romper, otra vez, en tus orillas.

¡Y estas manos, Señor, que te señalan
a Ti, sombra de luz sobre la tierra!
¡Y este pecho, Señor, desnudo al beso
de tus flechas!
¡Y el pensar, y el perdido pensamiento
ya para tu visión enardecido,
hecho de Ti, en tu esencia
y en tu sueño de amor transfigurado!

¡Venga otra vez la flecha,
ahora de sol en el ocaso cárdeno;
el ardoroso Tú, trémulo al aire
que suena al solo acorde
con que navega, tímida, la noche
por el silencio de tus oceanos!
¡Venga, sí, por silencio y por belleza,
tu dardo rojo al corazón dolido
y clave en amor, donde
están los pensamientos más oscuros,
su rayo estremecido:
en el hombre, Señor, en este hombre
atado en aire al árbol del poniente,
flechado aquí, Señor, por tu belleza!

ALFREDO A. ROGGIANO,
Universidad de Iowa.

Centenario del nacimiento de Manuel José Othón

La intelectualidad mexicana ha celebrado este año, con numerosos y lucidos actos, el centenario del nacimiento del poeta Manuel José Othón.

El comité del centenario, que encabezó la Academia Potosina de Ciencias y Letras, tuvo como presidente al Sr. Antonio Castro Leal, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, y contó con una comisión integrada con los siguientes miembros de honor:

Licenciado José Ángel Ceniceros, Secretario de Educación Pública;
Licenciado Antonio Carrillo Flores, Secretario de Hacienda;
Licenciado Gilberto Loyo, Secretario de Economía;
Don Manuel Álvarez, Gobernador de San Luis Potosí;
Licenciado Raúl Rangel Frías, Gobernador de Nuevo León;
Licenciado Agustín Yáñez, Gobernador de Jalisco;
Doctor Nabor Carrillo, Rector de la Universidad Nacional de México;
Doctor Manuel Nava, Rector de la Universidad de San Luis Potosí;
Doctor Jaime Torres Bodet, Embajador de México en Francia.

Los homenajes contaron con el apoyo de las siguientes instituciones: Academia Mexicana de la Lengua; Instituto Nacional de Bellas Artes; Facultad de Humanidades de la Universidad de San Luis Potosí; Seminario de Cultura Mexicana; Instituto Potosino de Bellas Artes; El Colegio Nacional de México y la Fraternidad Universitaria Potosina.

Destacados académicos, profesores, críticos y escritores, en ciclos de conferencias y lecturas de la obra de Othón, integran la lista de los actos programados en la capital y el interior del país y que detallamos según la institución que los auspició y el lugar y fecha en que fueron cumplidos:

En la UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ:

1. *El ambiente cultural de San Luis Potosí en la época de Othón,* Lic. José Francisco Pedraza, sábado 14 de junio.
2. *Semblanza de Manuel José Othón,* Prof. Melchor Sánchez Jiménez, sábado 21 de junio.
3. *Othón cuentista,* Dra. Emma Susana Speratti, viernes 27 de junio.
4. *El teatro othoniano,* Prof. Luis Reyes de la Maza, viernes 4 de julio.
5. *Othón en el extranjero,* Dra. Berenice Udick, miércoles 9 de julio.
6. *La poesía othoniana,* Profa. María del Carmen Millán, viernes 11 de julio.
7. *El idilio salvaje,* Dr. Joaquín Antonio Peñalosa, miércoles 16 de julio.
8. *Othón íntimo,* Lic. Rafael Montejano y Aguiñaga, viernes 18 de julio.
9. *Othón y sus críticos,* Prof. Francisco González Guerrero, viernes 25 de julio.

En el TEATRO DE LA PAZ, San Luis Potosí, el 8 de julio: Mesa Redonda sobre "Othón modernista"; ponencia a cargo de la señorita María del Carmen Millán, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Discutieron el tema propuesto los siguientes participantes: Jorge Adalberto Vázquez, Joaquín Antonio Peñalosa, Jesús Medina Romero y Félix Douajare Torres.

En la ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA, en la sede de dicha institución, el 11 de julio:

Presidió el acto Don Alfonso Reyes, presidente de la alta corporación mexicana, quien presentó a los participantes y comentó sus ponencias ante familiares del poeta y numeroso público. Fueron oradores oficiales del acto los académicos Joaquín Antonio Peñalosa, quien disertó sobre el "Idilio salvaje", y Francisco Monterde, quien lo hizo sobre la "Elegía a Rafael Ángel de la Peña".

En el PALACIO DE BELLAS ARTES, en la ciudad de México, el 14 de junio, se dio el siguiente programa:

1. *Capricho italiano* (Tschaikowsky). Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Salvador Ochoa.
2. *Himno de los bosques* (Manuel José Othón). Voz: Víctor Mallarino.
3. *El centenario del nacimiento del poeta Manuel José Othón,* Sr. Antonio Castro Leal.
4. *Canto de amor y muerte.* Arreglo de Luis Sandi. Coro de Madrigalistas. Dirección: Luis Sandi.
5. *En el desierto (Idilio salvaje)* y otros poemas (Manuel José Othón). Voz: Carlos Pellicer.
6. *Noche rústica de Walpurgis* (Manuel José Othón). A voces alternas con fondo musical a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Director: Salvador Ochoa.

Director de la escenificación del poema: Salvador Novo. Voces: María Douglas, Salvador Novo.

En el mismo Palacio de Bellas Artes, sala Manuel M. Ponce, LA FRATERNIDAD UNIVERSITARIA POTOSINA tuvo a su cargo los siguientes actos:

Miércoles 9 de julio: *La obra dramática de Manuel José Othón,* Prof. Luis Reyes de la Maza.

Miércoles 16 de julio: *El tema vital de Othón,* Profa. Bernice Udick.

Miércoles 23 de julio: *El paisaje sinfónico de Manuel José Othón,* Profa. María del Carmen Millán.

Miércoles 30 de julio: *Los cuentos de Manuel José Othón,* Prof. Enrique González Casanova.

Miércoles 6 de agosto: *Las imágenes en la poesía de Manuel José Othón,* Lic. Manuel Calvillo.

Miércoles 13 de agosto: *Las influencias literarias en la obra lírica de Manuel José Othón,* Lic. Manuel Ramírez Arriaga.

Miércoles 20 de agosto: *Los cauces poéticos de Othón,* Prof. Luis Noyola Vázquez.

Fue maestro de ceremonias el Lic. Roberto Monsivais A.

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA.*

THANK YOU

SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTA REVISTA EL DIA 30 DE OCTUBRE DE 1958, EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL CVLTVRA, T. G., S. A., AV. REP. DE GUATEMALA NUM. 96 DE LA CIUDAD DE MEXICO, SIENDO SU TIRADA DE 1000 EJEMPLARES.

SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

Literary History	Comparative Literature
History of Literary Ideas	Literature and Society
Literature and Science	Philology
Original Literary Essays	Trends in Recent Literature
Notes	Reviews and Appraisals

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

$3.00 per year. $2.00 per issue.

Antonio Pace, chairman Editorial Board.
D. W. McPheeters, Review Editor.
Winthrop H. Rice, Business Manager.

Address: 302 Hall of Languages

Syracuse University Syracuse 10, New York

LA NUEVA DEMOCRACIA

Revista trimestral

Artes y Ciencias... Filosofía y Letras...

Religión y Humanidades...

Suscripción: Dos dólares al año.

Cheques y giros postales se han de dirigir a

LA NUEVA DEMOCRACIA

156 Fifth Avenue. New York 10, N. Y

DIRECTOR: ALBERTO REMBAO

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $1.75

OBRAS COMPLETAS DEL MAESTRO
JUSTO SIERRA

EDICION NACIONAL DE HOMENAJE
publicada por la Universidad Nacional de México
y dirigida por
AGUSTÍN YÁÑEZ

Volúmenes de que consta la edición:

I. *Estudio preliminar y obras poéticas.*
II. *Prosa literaria.*
III. *Crítica y ensayos literarios.*
IV. *Periodismo político.*
V. *Discursos.*
VI. *Viajes.* En tierra yankee. En la Europa latina.
VII. *El Exterior.* Revistas políticas y literarias.
VIII. *La Educación Nacional.* Artículos y documentos.
IX. *Ensayos y textos elementales de historia.*
X. *Historia de la antigüedad.*
XI. *Historia general.*
XII. *Evolución política del pueblo mexicano.*
XIII. *Juárez: su obra y su tiempo.*
XIV. *Epistolario y papeles privados.*

Pedidos a:
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

LIBRERIA UNIVERSITARIA
Justo Sierra, 16

MEXICO, D. F.

INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY
REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA

A journal containing articles, reviews, notes and selected bibliography with special emphasis on Latin America and inter-American relations. Featuring news reports about authors, publications and libraries provided by a staff of correspondents in forty-two nations and territories.

JAVIER MALAGÓN, *Editor.*
JOSÉ E. VARGAS, *Assistant Editor.*

Published quarterly by the Division of Philosophy, Letters and Sciences, Department of Cultural Affairs, Pan American Union, Washington 6, D. C.

Subscription rates: $3.00 a year in the Americas and Spain; $3.50 a year in all other countries.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASICS OF LATIN AMERICA published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50 ($2.00 in Iberoamérica).

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH MARSHALL R. NASON, BOX 60, UNIVERSITY OF NEW MEXICO, ALBUQUERQUE, N. M.

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages $3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Ríoseco, Profesor of Spaish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard... ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses ..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon .(paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey ..(cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley .....(cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson ..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press

Berkeley and Los Angeles, California

THE SPANISH AND PORTUGUESE TEACHERS' JOURNAL
HISPANIA

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, Editor, 1917-1926;
ALFRED COESTER, Editor, 1927-1941;
HENRY GRATTAN DOYLE, Editor, 1942-1948;
DONALD DEVENISH WALSH, Editor, 1949-1957.

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, ROBERT G. MEAD Jr., Dept. of Romance Languages, University of Connecticut, Storrs, Conn.

Associate Editors, NICHOLSON B. ADAMS, L. L. BARRETT, DWIGHT L. BOLINGER, AGNES M. BRADY, D. LINCOLN CANFIELD, E. HERMAN HESPELT, J. CHALMERS HERMAN, MARJORIE JOHNSTON, GERALD M. MOSER, WILLIAM J. SMITHER, MARIAN TEMPLETON.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Conn.

HISPANIA appears four times a year, in March, May, September, and December. Suscription (including membership in the Association), $4.00 a year, $2.00 for students. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hints for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Address subscriptions and inquiries about membership to: LAUREL TURK, Secretary-Treasurer, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, DePauw University, Greencastle, Indiana.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish and Portuguese teachers of the United States. For advertising rates, address the Advertising Manager.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the Editor.

CAUTIVERIO

Antología Poética, 1940-1955

Por ARTURO TORRES-RIOSECO

Prólogo de GABRIELA MISTRAL

183 págs. Precio: Dlls. 1.20

DESCUENTOS:
A los libreros : 30%. — A los profesores: 10%
Pedidos a:
Marshall R. Nason, Secretario Ejecutivo.
Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
Box 60, Univ. of New Mexico. Albuquerque, N. M.

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS
DE
LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco
Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas

Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$3.00 en los Estados Unidos — $2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE
Tulane University
NEW ORLEANS, LOUISIANA

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

		Estados Unidos	Otros países
I.	*Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II.	*Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III.	*Cuentos*, de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV.	*Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V.	*Don Catrín de la Fachenda*, de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

Colección Literaria

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Todas las selecciones van acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

Se han publicado los siguientes:

		Estados Unidos	Otros países
I.	*15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob	Agotado	
II.	*16 poemas*, de León de Greif	.50 Dls.	.40 Dls
III.	*42 poemas*, de Luis C. López	Agotado	
IV.	*17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	Agotado	
V.	*35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	Agotado	
VI.	*36 poemas, de autores brasileños*	Agotado	
VII.	*22 poemas*, de Arturo Torres-Rioseco	Agotado	

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

MEMORIA

DEL QUINTO CONGRESO DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD DE NUEVO MEXICO, ALBUQUERQUE, NEW MEXICO, 1951

LA NOVELA IBEROAMERICANA

Contenido:

Enrique Anderson Imbert, *Notas sobre la novela histórica en el siglo* XIX.

Alfredo A. Roggiano, *El modernismo y la novela en la América hispana.*

Ciro Alegría, *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana.*

Fernando Alegría, *Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea.*

José Antonio Portuondo, *El rasgo predominante en la novela hispanoamericana.*

Luis Monguió, *Reflexiones sobre un aspecto de la novela hispanoamericana actual.*

José A. Balseiro, *Revisión de Hernández Catá.*

Federico de Onís, *Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna.*

Arturo Torres-Ríoseco, *Definición de "Don Segundo Sombra".*

José Enrique Etcheverry, *Historia, nacionalismo y tradición en la novela de Eduardo Acevedo Díaz.*

Benjamín Mather Woodbridge, Jr., *O que sobra de Alencar.*

Julio Jiménez Rueda, *Influjo de Quevedo y Torres de Villarroel en el México virreinal.*

Arnold Chapman, *Perspectivas de la novela de la ciudad en Chile.*

Precio $3.00

Pedidos a:

THE UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS

ALBUQUERQUE, N. M., E. U. A.

For every student:

Ramsey's TEXTBOOK

OF MODERN SPANISH

Revised by Robert K. Spaulding
of the University of California

Williams' DICTIONARY

OF SPANISH AND ENGLISH

By Edwin B. Williams of the
University of Pennsylvania.

HENRY HOLT - New York - Chicago - San Francisco

Holt *THE DRYDEN PRESS*

In June of this year the publications of the Dryden Press were added to those of Henry Holt and Company.

To Holt's impressive publications in the modern languages has, thus, been added a particularly distinguished list of additional titles which effectively and most happily complements its own.

Dryden authors are now Holt authors, and it is a signal honor to welcome so many distinguished "new-comers" to a family of which Holt is understandably already very proud.

Since a publisher is only as good as his staff, it is, too, an added pleasure to report that most of the Dryden staff — the pleople who brought appreciation and esteem to the "Dryden" imprint and freshness and beauty to its list — are now hard at work with Holt.

HENRY HOLT ● NEW YORK ● CHICAGO ● SAN FRANCISCO

EDICIONES DE ANDREA

Ediciones limitadas de 250 a 950 ejemplares.
Precios indicados en U. S. Dls.
Máximos descuentos a libreros

ULTIMOS VOLUMENES PUBLICADOS

7) Cardona Peña, A., *Pablo Neruda y otros ensayos.* (A. Reyes, González Martínez, L. Felipe, Moreno Villa, J. Guillén) $1.45.
10) Sender, Ramón J., *Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana.* $1.45.
11) Olguín, M., *Alfonso Reyes, ensayista. Vida y pensamiento,* $2.00.
16) Monguió, L., et al., *La cultura y la literatura iberoamericanas.* (Memoria del 7o. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana). $2.60.
17) García Prada, C., *Leve espuma.* $1.45.
18) Chang-Rodríguez, E. *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre.* $3.50.
19) Rodríguez Alcalá, H., *Korn, Romero, Güiraldes, Unamuno, Ortega, Literatura paraguaya y otros ensayos.* $2.40.
20) Monguió, L., *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española.* $2.00.
21) Leal, L., *Bibliografía del cuento mexicano.* En colaboración con Emory University, 1958. $2.00.
22) Marín, D., *Lope de Vega.* (En prensa).
23) Montesinos, José F. *Ensayos y estudios.* Ed. J. H. Silverman. (En prensa).

MANUALES STUDIUM

1) Torres-Ríoseco, A., *Breve historia de la literatura chilena.* $1.60.
2) Leal, L., *Breve historia del cuento mexicano.* $1.45.
3) Mead, Jr. R. G., *Breve historia del ensayo hispanoamericano.* $1.45.
4) Dauster, F., *Breve historia de la poesía mexicana.* $2.00.
5) Jones, W. K., *Breve hitsoria del teatro latinoamericano.* $2.50.
6) Parker, J. H., *Breve historia del teatro español.* $2.40.
7) Olivera, O., *Breve historia de la Literatura antillana,* 1957. $2.50.

ANTOLOGIAS STUDIUM

3) Leal, Luis, *Antología del cuento mexicano.* $3.85.
4) Marín, Diego, *Poesía española. Estudios y textos,* siglos xv al xx. Edited with notes and vocabulary, 1958. $3.85.

BIBLIOTECA MINIMA MEXICANA

15) Bermúdes, M., *Los mejores cuentos policiacos mexicanos.* $0.65.
23) Arellano, J., *Poetas jóvenes de México.* $0.65.
26 y 27) Carballo, E., *Cuentistas mexicanos modernos.* Amplio prólogo, 2 vols. $.30.
31 y 32) Vigil, J. M. *Nezahualcóyotl. El rey poeta,* 1957. $1.30.

LOS PRESENTES

61) Romero de Terreros, M., *Teatro breve.* $0.80.
62) Banda Farfán, R., *La cita.* Cuentos. $1.00.
63) Albornoz, A. de, *Revoleras.* (Greguerías). $1.00
64) Tejeda de Tamez, A., *El perro acomplejado.* Cuentos. $1.00.
65) Sender, R. J., *El diantre.* Tragicomedia. $1.00.
66) Cela, Camilo J., *Recuerdo de don Pío Baroja,* 1958. $1.00.

COLECCION LITERARIA

1) Iduarte, A., *Un niño en la revolución mexicana.* $0.80.
2) Reyes, Alfonso. *Quince presencias.* (Cuentos). $1.45.
3) Martínez, J. L., *Problemas literarios.* (Aspectos lit. Méx.). $1.45.
4) Bioy Casares, A., *Historia prodigiosa.* Cuentos. $1.20.
5) Anderson Imbert, E., *Los grandes libros de Occidente,* 1957. $2.50.

...And bear in mind that we supply most American, and European universities with all Mexican books. Correspondence in English. Mail us your desiderata and request our lists. Special discount to librarians, professors and bookdealers.

LIBRERIA STUDIUM

Apartado Postal 20979, Adm. 32. México 1, D. F., México.

Nuevo precio de números atrasados de la

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscritores que solicitan los primemeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
—	—	—
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	2.25	1.50

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscritores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

MARSHALL R. NASON

Box 60, University of New Mexico Albuquerque, N. M.

NEW:

The Hespel edition
of
ALARCON'S

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

This familiar story of the corregidor and miller's wife is a charming one, told with skill and wit.
Now, Professor E. Herman Hespelt brings his vast experience to this new edition of Alarcon's masterpiece. The result is a scholarly, practical book, unsimplified, yet well within the reach of intermediate classes. 254 pp., 128 pp. text.

D. C. HEATH AND COMPANY

Sales Offices: Englewood, N. J. Chicago 16, San Francisco 5, Atlanta 3, Dallas 1.
Home Office: Boston 16.

BULLETIN OF HISPANIC STUDIES

A quarterly review published by the Liverpool University Press
Founded in 1923 by E. Allison Peers

Editor
ALBERT E. SLOMAN
University of Liverpool

Editorial Committee

Narciso Alonso Cortés
Universidad de Valladolid
William C. Atkinson
University of Glasgow
Reginald F. Brown
University of Leeds
Manuel García Blanco
Universidad de Salamanca
Ignacio González-Llubera
University of Belfast
George A. Kolkhorst
University of Oxford
A. A. Parker
University of London
J. W. Rees
University of Manchester
Walter Starkie
Madrid
Edward M. Wilson
University of Cambridge

Annual subscription, postage included, 30 shillings, $4.50 or 175 pesetas. Write: *Bulletin of Hispanic Studies,* University Press, Liverpool.

ESTACIONES

REVISTA LITERARIA DE MEXICO

Aparecerá con el ritmo de las estaciones del año

Editores:

ELIAS NANDINO y ALFREDO HURTADO

Dirección:

ALI CHUMACERO, ALFREDO HURTADO, JOSE LUIS MARTINEZ, ENRIQUE MORENO DE TAGLE, ELIAS NANDINO, SALVADOR REYES NEVARES y CARLOS PELLICER

Redactores:

CARLOS MONSIVAIS, LAZLO JAVIER MOUSSONG, JOSE EMILIO PACHECO, SERGIO PITOL, RAYMUNDO RAMOS GOMEZ

Distribuidores en la República Mexicana:

PORRUA HERMANOS Y CIA., S. A.

Av. República Argentina y Justo Sierra — Teléfono 22-49-65

Y en su única sucursal

Av. Juárez Nº 16 — Teléfono 46-57-40

Apartado Postal 7990 — México, D. F.

Subscripciones y canje:

(Correspondencia, giros por subscripciones):

Dr. Elías Nandino, Calle Revillagigedo 108-202

Apartado Postal 2848 — Teléfono 13-55-82

Precio por ejemplar	$ 10.00
Subscripción por un año	40.00
Subscripciones del extranjero ..... Dólares	4.00

La Unión Panamericana en Washington, D. C. ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS del Congreso Internacional de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,

UNION PANAMERICANA

19th & Constitution Ave., N. W.

Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio por ejemplar: 0.25 de dólar.

QUADERNI
IBERO - AMERICANI

LITERATURA, FILOLOGIA Y ARTE
EN ESPAÑA, PORTUGAL
E HISPANOAMERICA

Editor: G. M. BERTINI
Universidad de Turin (Italy)

Precio por ejemplar: 0.75 de dólar.
3 dólares al año.

ARCSLA

VIA PO, 19 TURIN - ITALY

CUADERNOS AMERICANOS

La Revista del Nuevo Mundo.

Servimos suscripciones directas.

Ultimas ediciones de libros

Incitaciones y Valoraciones, por Manuel Maples Arce.
Corona de Sombra, por Rodolfo Usigli (2a edición).

PRECIOS:

México	$15.00
Estados Unidos y España	Dls. 1.50
Europa	„ 1.75

Av. Coyoacán 1035. Apartado Postal 1965.
México 12, D. F.